



CREATIVE UNIVERSITY
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

2016

Joana Patrícia
Figueiredo Antunes

**OS SETE DIAS DO PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO**

EXPLORAÇÕES PLÁSTICAS DE
REALIDADES RECONTEXTUALIZADAS

Joana Patrícia
Figueiredo Antunes

**OS SETE DIAS DO PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO**

EXPLORAÇÕES PLÁSTICAS DE
REALIDADES RECONTEXTUALIZADAS

Projecto apresentado ao IADE-U,
Instituto de Arte, Design e
Empresa – Universitário, para
cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau
de Mestre em Design e Cultura
Visual, opção de especialização
em Design Visual, realizado
sob a orientação científica do
Professor Doutor Armando Vilas-
Boas, Professor Auxiliar do
IADE-U.

**“A minha confiança no povo, e
na criação de um mundo no qual
seja mais fácil amar”**

Paulo Freire, 2001, p.339

O JÚRI

Presidente

Doutor Fernando Jorge Matias Sanches
Oliveira
Professor Auxiliar do Instituto de
Arte, Design e Empresa-Universitário

Vogais

Doutora Rita Assoeiro Almendra
Professora Auxiliar Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutor Armando Jorge Gomes Vila Boas,
Professor Auxiliar do Instituto de
Arte, Design e Empresa-Universitário

DEDICATÓRIA

Pelo meu pontinho

Pelo André Lacerda

Obrigado Ogilvy Portugal

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Armando Vilas-Boas por ter visto um projeto num molho de confusões, vontades e pensamentos. Pela orientação e principalmente pela disponibilidade e compreensão.

Ao meu Daniel, sem ele de forma alguma teria apertado o primeiro parafuso ou esticado os primeiros fios. Por todas as lágrimas que secaste e por teres percebido que não existe limites na minha gravidade. Foi um ano intenso para nós.

Ao meu mano! Minha peste crescida que ficou sem cabelo, com muitas aventuras e com alguns carrinhos da Playmobil a mais. Crescemos muito juntos. Fiquei a saber que falo umas coisas estranhas.

Aos meus pais, um enorme pedido de desculpas pela confusão que andou na nossa casa. Obrigada Pai, pela paciência e ajuda a mexer aqueles monstros, e a ti Mãe pelas corridas que fazias para arranjar aquele bocado de material que faltava e por insistires comigo.

Ao meu sogro, foi muito paciente, ensinou-me a soldar e a fazer ligações elétricas.

PALAVRAS-CHAVE:

Cultura Visual; Arte; Sentir;
Geometria Sagrada; Portugal
Contemporâneo

RESUMO:

Este projeto desenrolou-se em prol de um Sentir Português que resulta na criação de Sete Jaulas, inspiradas nos Sete Dias da criação. Não é desejado abordar esta questão ao nível religioso mas partir daí, e desenvolvê-la através de uma linguagem artística/contemporânea.

Ocorre uma procura pela compreensão do Universo do Sentir, da Imagem, da Cultura, da Arte, do Sagrado e do ser Português. O que é isto de ser Português? Estamos a ser consumidos por esta sociedade que deseja o mundo e renega o que é seu.

Trata-se de uma reflexão pessoal, que surge com uma questão: Estarão os nossos grandiosos mortos do passado orgulhosos dos nossos feitos? Orgulhosos de um certo assassí-

nio à beleza da nossa língua, da terra, da história, da nossa gente? Muita foi a formatação que surgiu, e não me refiro apenas às nossas tecnologias nem à maquinaria, refiro-me ao sentimento mecanizado que paira sobre a sociedade, que está enclausurado e vivente entre os que nos rodeiam. Perdura nas nossas gentes um pessimismo e um negativismo cosmopolita.

O projeto que irá ler, é o resultado de uma reflexão interior, que permitiu desenvolver competências no âmbito das artes plásticas. Conclui-se que a globalização afeta o sentir português, e quem observar as imagens resultantes das instalações estará apto a ser despertado para diversas problemáticas, emoções e estímulos visuais.

KEYWORDS:

Visual Culture; Art; Feeling;
Sacred Geometry; Contemporary
Portugal

ABSTRACT:

This project unfolded from the notion of a Portuguese Sense that materialized in the creation of Seven Cages – which drew inspiration from the Seven Days of Creation. The religious issue was not a goal but a starting point and from there on the subject was developed using a contemporary artistic language.

A quest took place for the understanding of the Universe of the Senses, Image, Culture, Art, the Sacred and Being Portuguese. What does Being Portuguese mean? We're being consumed by this society that longs for the world and rejects what's its own.

The project is based on a personal reflection that grew from the question: Are our great ancestors proud of our deeds? Proud of a certain disregard to the

Portuguese language, land, history and people? Our society has been heavily formatted, and I'm not just talking about our technology or machinery, I'm talking about the mechanized feeling that hangs over us Portuguese and which is embedded and pulsing within our midst. A negative and pessimistic feeling lasts in our cosmopolitan people.

The project you're about to see is the result of an inner reflection that has allowed me to develop personal skills in the realm of the visual arts. A major conclusion drawn is that globalization affects the Portuguese Sense: whoever watches the visual outcome from these installations will be suited to be awoken to several issues, emotions and visual stimuli.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS:	21
---------------------------	----

CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO

1.1 CLARIFICAÇÃO DO TEMA	29
1.2 PROBLEMÁTICA	31
1.3 OBJETIVOS	32
1.4 METODOLOGIA PROJETUAL	33

CAPÍTULO 2: REVISÃO DA LITERATURA

2.1 CULTURA	41
2.1.1. Cultura Visual	44
2.2 IMAGEM	47
2.2.1. Noção de imagem - Usos e significados	47
2.2.2. A imagem como imagem mediática	48
2.2.3. Memórias das imagens	49
2.2.4. Imagens e origens	49
2.2.5. Imagem e psiquismo	51
2.2.6. Novas imagens	53
2.2.7. A imagem e as palavras	54
2.2.8. Interação e complementaridade	55
2.2.9. A ligação	56
2.2.10 O símbolo	57
2.2.11 Imagem/imaginário a propósito de uma fotografia	58
2.2.12 Fotografia	61
2.2.13 Poderes das imagens	62

2.3 SENTIR	65
2.3.1. Contexto histórico do sentir	65
2.3.2. O sentir	66
2.3.3. Mediocracia	67
2.3.4. Expeculismo	69
2.3.5. Fórmula teórica do sentir	71
2.3.6. Fazer-se sentir	73
2.3.7. Ser humano	76
2.4 SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA	79
2.4.1. Após-dever.....	80
2.4.2. Lisboa - capital do nada	84
2.4.3. Espaço público	87
2.4.4. Cidades do futuro	88
2.4.5. Cultura, desenvolvimento e libertação	89
2.5 ARTE.....	91
2.5.1. Arte em Portugal	102
2.5.2. Criatividade	116
2.5.3. Arte pública	117
2.5.4. Arte ilegal e arte vadia	118
2.6. GEOMETRIA SAGRADA	121
2.6.1. Como aprender?	122
2.6.2. Harmonia na Geometria Sagrada	123
2.6.3. Qual é a utilidade prática da Geometria Sagrada?.....	125
2.6.4. Ego e a Geometria Sagrada	126
2.6.5. A Geometria Sagrada em Portugal	127
2.6.6. Breve explicação geométrica da evolução dos símbolos em Portugal	134
2.6.7. Geometria Sagrada no projeto prático	139
 CAPÍTULO 3: PROJETO PRÁTICO	
3.1. DESCRIÇÃO DO PROJETO	143
3.2. PRIMEIRO DIA - MUNDO EM BRANCO	149
3.2.1. Mundo em Branco	150

3.2.2. Memória Descritiva - Mundo em Branco	156
3.3. SEGUNDO DIA - NEGRUME	159
3.3.1. Negrume	160
3.3.2. Memória Descritiva - Negrume	166
3.4. TERCEIRO DIA - NATUREZA BRANCA	169
3.4.1. Natureza Branca	170
3.4.2. Memória Descritiva - Natureza Branca	176
3.5. QUARTO DIA - CASA LUMINAR	179
3.5.1. Casa Luminar	180
3.5.2. Memória Descritiva - Casa Luminar	186
3.6. QUINTO DIA - OLHAR A VIDA	189
3.6.1. Olhar a Vida	190
3.6.2. Memória Descritiva - Olhar a Vida	196
3.7. SEXTO DIA - IMPÉRIO DOS RUÍDOS	199
3.7.1. Império dos Ruídos	200
3.7.2. Memória Descritiva - Império dos Ruídos	206
3.8. SÉTIMO DIA - COLUNA DO FÔLEGO	209
3.8.1. Coluna do Fôlego	210
3.8.2. Memória Descritiva - Coluna do Fôlego	216
 CAPÍTULO 4: CONCLUSÕES	
4.1. CONCLUSÕES	221
4.2. PERSPETIVAS FUTURAS	222
 CAPÍTULO 5: BIBLIOGRAFIA	
5.1. BIBLIOGRAFIA	227

ÍNDICE DE FIGURAS:

Fígura 1:	Joana Antunes, <i>Metodologia</i> (2016)35 <i>inspirada no trabalho de Munari</i>
Fígura 2:	Joana Antunes, <i>Diagrama Burocracia vs Mediocracia</i>68 <i>Diagramda da autora (2016) inspirada no trabalho de Perniola</i>
Fígura 3:	Takashi Murakami, <i>727-727</i> (2006)93 <i>imagem do site blumandpoe</i>
Figura 4:	Chris Ofili, <i>Womem Afromuse</i> (2006)93 <i>imagem do site conceptioart</i>
Figura 5:	Grayson Perry, <i>Saint Claire 37 wanks accross Northern</i> ...93 <i>Spain</i> (2003)- <i>imagem do site saatchigallery</i>
Figura 6:	Jeff Koons, <i>Balloon Swan (Blue)</i> , <i>Ballon Monkey (Red)</i> , ...94 <i>Balloon Rabbit (Yellow)</i> (2004-2013)- <i>imagem do site jeffkoons</i>
Figura 7:	John Baldessari, <i>Fissures (Orange) and Ribbons (Orange,</i> ..94 <i>Blue): With Multiple Figures (Red, Green, Yellow), Plus</i> <i>Single Figure (Yellow) in Harness (Violet) and Balloons</i> <i>(Violet, Red, Yellow, Grey)</i> (2004)- <i>imagem do site baldessari</i>
Figura 8:	Sophie Calle, <i>Room with a view</i> (2003)95 <i>imagem do site perrotin</i>
Figura 9:	Mark Grotjahn, <i>Blue Face Grotjahn</i> (2005)96 <i>imagem do site blumandpoe</i>
Figura 10:	Anish Kapoor, <i>Inwendig Volle Figur</i> (2006)96 <i>imagem do site lissongallery</i>
Figura 11:	Odili Donald Odita, <i>The Door to Revolution</i> (2015)97 <i>imagem do site jackshainman</i>
Figura 12:	Nancy Spero, <i>Maypole: Take No Prisoners</i> (2007)97 <i>imagem do site artsy</i>
Figura 13:	Tracey Emin, <i>My Bed</i> (1998)98-99 <i>imagem do site traceyeminstudio</i>
Figura 14:	Damien Hirst, <i>Mother and Child (Divided)</i> (1993)100 <i>imagem do site damienhirst</i>
Figura 15:	David Altmejd, <i>The Flux and The Puddle</i> (2014)100

	<i>imagem do site andrearosengallery</i>	
Figura 16:	Antonio Costa Pinheiro, <i>Alcácer-Quibir</i> (1964)	103
	<i>imagem do site artnet</i>	
Figura 17:	René Bertholo, <i>Arco-Íris</i> (1971)	103
	<i>imagem do site webcam</i>	
Figura 18:	Clara Menéres, <i>Mulher-Terra-Vida</i> (1977)	103
	<i>imagem do site instituto-camoes</i>	
Figura 19:	Alberto Carneiro, <i>Uma floresta para os teus sonhos</i> . . .	104
	(1977) - <i>imagem do site Gulbenkian</i>	
Figura 20:	Albuquerque Mendes, <i>Do it</i> (1993)	104
	<i>imagem do site museuberardo</i>	
Figura 21:	Fernando Aguias, <i>Variações sobre um ditongo</i> (1978) . . .	104
	<i>imagem do site po-ex.net</i>	
Figura 22:	João Rodrigues Vieira, <i>Uma rosa é</i> (1968)	105
	<i>imagem do site wikipedia</i>	
Figura 23:	Ana Hatherly, <i>Desenho (Revolução)</i> (1975)	106
	<i>imagem do site Serralves</i>	
Figura 24:	Alberto Pimenta, <i>HOMO SAPIENS</i> (1977)	107
	<i>imagem do site literaturaearte</i>	
Figura 25:	Silvestre Pestana, <i>From the series “Bio-Virtual”</i>	107
	(1981-87) - <i>imagem do site artecapital</i>	
Figura 26:	Carlos Nogueira, <i>A Camões e a ti</i> (1980)	108-109
	<i>imagem do site carlosnogueira</i>	
Figura 27:	António Costa Pinheiro, <i>Citymobil</i> (1967-1968)	110
	<i>imagem do site carlosnogueira</i>	
Figura 28:	Pedro Cabrita Reis, <i>La Casa di Roma</i> (2015)	114
	<i>imagem do site magazzinoartemoderna</i>	
Figura 29:	Pedro Cabrita Reis, <i>Absent Names</i> (2003)	114
	<i>imagem do site magazzinoartemoderna</i>	
Figura 30:	Leonel Moura, <i>Gargoyles</i> (2016)	115
	<i>imagem do site leonelmoura</i>	
Figura 31:	Leonel Moura, <i>Bridge - Ponte de Sor</i> (2011)	115
	<i>imagem do site leonelmoura</i>	
Figura 32:	Joana Antunes, <i>Evolução do escudo de D. Henrique</i>	128
	(2016) - <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	
Figura 33:	Joana Antunes, <i>Arranjo Geométrico em forma de Cruz</i> . . .	128
	de Santo André (2016) - <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	

Figura 33.1:	Joana Antunes, <i>Arranjo Geométrico em forma de Cruz de Cristo</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	128
Figura 33.2:	Joana Antunes, <i>Resultado do Arranjo Geométrico - cinco escudetes</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	128
Fígura 34:	Joana Antunes, <i>Quadrado Mãe ou Quadrado Matéria</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	129
Figura 34.1:	Joana Antunes, <i>Quadrado Pai ou Quadrado Espírito</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	129
Fígura 35:	Joana Antunes, <i>Enraizamento do Quadrado mãe</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	129
Figura 35.1:	Joana Antunes, <i>Enraizamento do Quadrado Pai</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	129
Fígura 36:	Joana Antunes, <i>Forma mãe - formar e educar a matriz</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	130
Figura 36.1:	Joana Antunes, <i>Forma Pai - informa a matéria</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	130
Figura 36.2:	Joana Antunes, <i>Relação em linhas curvas - horizontal</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	130
Figura 36.3:	Joana Antunes, <i>Relação em linhas curvas - vertical</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	130
Fígura 37:	Joana Antunes, <i>Selo de Melquisedec</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	131
Fígura 38:	Joana Antunes, <i>Junção do Quadrado Mãe com o Quadrado Pai</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	131
Fígura 39:	Joana Antunes, <i>Encontro do masculino com o feminino</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	132
Fígura 40:	Joana Antunes, <i>Vesicapiscis de pé</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	132
Fígura 41:	Joana Antunes, <i>Vesicapiscis deitada</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	132
Fígura 42:	Joana Antunes, <i>Divisão do Quadrado apoiado - Criação do Universo</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	132
Figura 42.1:	Joana Antunes, <i>Divisão do quadrado suportado sobre um pé - Criação do Universo</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	132
Fígura 43:	Joana Antunes, <i>Elementos constitutivos da matéria: Terra, Água, Ar, Fogo</i> (2016) - inspirada no trabalho de Luís Élye	133

Fígura 44:	Joana Antunes, <i>Elementos constitutivos da matéria: Seco, Quente, Humido, Frio</i> (2016) <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	133
Fígura 45:	Joana Antunes, <i>Cinco Quinas</i> (2016) <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	134
Fígura 46:	Joana Antunes, <i>Junção do Quadrado mãe com o Quadrado Pai - encontro de novos pontos</i> (2016) - <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	135
Fígura 47:	Joana Antunes, <i>Quadrado mãe - consolidação da obra (dezassete pontos)</i> (2016) <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	135
Fígura 48:	Joana Antunes, <i>Relações curvas - Escudos de Portugal</i> (2016) - <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	135
Fígura 49:	Joana Antunes, <i>Revelação do Quinto Império</i> (2016) <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	136
Fígura 49.1:	Joana Antunes, <i>Totalidade do Plano de Portugal</i> (2016) - <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	136
Fígura 50:	Joana Antunes, <i>Surgem os símbolos da monarquia através de um duplo quadrado</i> (2016) <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	136
Fígura 50.1:	<i>Configuração oficial (1248-1383), site Governo Português</i> (2016);	
Fígura 51:	Joana Antunes, <i>Acrescento da Flor de Avis</i> (2016) - <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	137
Fígura 51.1:	<i>Configuração oficial (1385-1481)</i> <i>imagem do site Governo Português</i>	137
Fígura 52:	Joana Antunes, <i>Alteração do plano e surge a esfera armilar</i> (2016) <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	137
Fígura 53:	Joana Antunes, <i>Bandeira Portuguesa no Regime Republicano - Presente</i> (2016) <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	138
Fígura 53.1:	<i>Configuração oficial atual, site Governo Português</i>	138
Fígura 54:	Joana Antunes, <i>União do Quadrado Mãe e o Quadrado Pai - representa a união entre o homem e a mulher. Forma geométrica do selo de D. Teresa e D. Afonso</i> (2016) - <i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>	138

Fígura 55:	Joana Antunes, <i>Quadrado Mãe ou Quadrado</i>139
	<i>Matéria - enraizado (2016)</i>
	<i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>
Fígura 56:	Joana Antunes, <i>Quadrado Pai ou Quadrado</i>139
	<i>Espírito - enraizado (2016)</i>
	<i>inspirada no trabalho de Luís Élye</i>
Fígura 57:	Joana Antunes, <i>Mundo Branco</i> (2016)151
Fígura 57.1:	Joana Antunes, <i>Mundo Branco - Origem</i> (2016)152
Fígura 57.2:	Joana Antunes, <i>Mundo Branco - Seres</i> (2016)153
Fígura 57.3:	Joana Antunes, <i>Mundo Branco - Sequência</i>154-155
	de 21 imagens (2016)
Fígura 58:	Joana Antunes, <i>Negrume</i> (2016)161
Fígura 58.1:	Joana Antunes, <i>Negrume - A Ânasia</i> (2016)162
Fígura 58.2:	Joana Antunes, <i>Negrume - O Sufoco</i> (2016)163
Fígura 58.3:	Joana Antunes, <i>Negrume - Sequência</i>164-165
	de 21 imagens (2016)
Fígura 59:	Joana Antunes, <i>Natureza Branca</i> (2016)171
Fígura 59.1:	Joana Antunes, <i>Natureza Branca - Encanar</i> (2016)172
Fígura 59.2:	Joana Antunes, <i>Natureza Branca - Vida</i> (2016)173
Fígura 59.3:	Joana Antunes, <i>Natureza Branca - Sequência</i>174-175
	de 21 imagens (2016)
Fígura 60:	Joana Antunes, <i>Casa Luminar</i> (2016)181
Fígura 60.1:	Joana Antunes, <i>Casa Luminar - Sol e Lua</i> (2016)182
Fígura 60.2:	Joana Antunes, <i>Casa Luminar - Casa</i> (2016)183
Fígura 60.3:	Joana Antunes, <i>Casa Luminar - Sequência</i>184-185
	de 21 imagens (2016)
Fígura 61:	Joana Antunes, <i>Olhar a Vida</i> (2016)191
Fígura 61.1:	Joana Antunes, <i>Olhar a Vida - Felicidade</i> (2016)192
Fígura 61.2:	Joana Antunes, <i>Olhar a Vida - Instinto</i>193
	<i>de sobrevivência (2016)</i>
Fígura 61.3:	Joana Antunes, <i>Olhar a Vida - Sequência</i>194-195
	de 21 imagens (2016)
Fígura 62:	Joana Antunes, <i>Império dos Ruídos</i> (2016)201
Fígura 62.1:	Joana Antunes, <i>Império dos Ruídos -</i>202
	<i>Esconderijo (2016)</i>
Fígura 62.2:	Joana Antunes, <i>Império dos Ruídos -</i>203
	<i>Mentalidade (2016)</i>

Figura 62.3:	Joana Antunes, <i>Império dos Ruídos</i> - Sequência de 21 imagens (2016)	204-205
Figura 63:	Joana Antunes, <i>Coluna do Fôlego</i> (2016)	211
Figura 63.1:	Joana Antunes, <i>Coluna do Fôlego</i> - Belo (2016)	212
Figura 63.2:	Joana Antunes, <i>Coluna do Fôlego</i> - Avareza (2016)	213
Figura 63.3:	Joana Antunes, <i>Coluna do Fôlego</i> - Sequência de 21 imagens (2016)	214-215

1.
INTRODUÇÃO

1.1

CLARIFICAÇÃO DO TEMA

Introduzindo algumas palavras de Rudolf Arnheim, do livro *Arte e Percepção Visual* (1998, p.8), partilho da sua opinião quando nos diz que “a arte corre o risco de ser sufocada pelo palavrório. (...) Todavia somos subjugados por um dilúvio de livros, artigos, dissertações, discursos, conderências, guias - todos prontos a dizer o que é e o que não é arte (...).” Desta forma criam-se ideias comuns.

Neste preciso momento, palavras estão a ser escritas para noutro momento serem lidas. Muitas delas foram ouvidas, outras foram lidas, outras foram decoradas, outras foram sentidas, outras simplesmente surgiram. No entanto, é desejado que nunca se tornem ideias comuns, mas sim que dêem vida a novas frases, a novas ideias.

De certo modo a autora gostava que este trabalho prático fosse visto como algo genuíno, porque é assim que surge. Através de uma música de Dani Black denominada de “Trono do estudar”. A música surge devido às ocupações das escolas em São Paulo, no entanto a música é considerada como um relato da sociedade portuguesa. Se no Brasil é um assunto que vêm nos jornais, em Portugal é um assunto que pertence às estatísticas, a números que são supostas verdades:

“Ninguém tira o trono do estudar
Ninguém é o dono do que a vida dá
E nem me colocando numa jaula
Porque sala de aula essa jaula vai virar
E nem me colocando numa jaula
Porque sala de aula essa jaula vai virar
A vida deu os muitos anos da estrutura
Do humano à procura do que Deus não respondeu
Deu a história, a ciência, arquitetura
Deu a arte, deu a cura e a cultura pra quem leu
Depois de tudo até chegar neste momento me negar
Conhecimento é me negar o que é meu”

(Dani Black, Trono do estudar)

De outra perspetiva, ao relembrar as aulas de história onde estavam todos sempre atentos, o que era raro, a ouvir as nossas histórias. O nosso domínio colonial graças às gloriosas conquistas pelos mares com Bartolomeu Dias, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral; em terra vencemos ao destemido Napoleão; pelo terramoto que Pombal quase fez esquecer; pelo amor que D. Pedro demonstrava ao beijar a mão de Inês que acabou assassinada na nossa Coimbra, junto à então denominada fonte das lágrimas. No entanto, mais tarde, com a ingressão pelo estudo das artes visuais, tudo o que era estrangeiro ganhou relevância e rapidamente deixou de se falar no que é português. Só quando entro na faculdade é que volto a ouvir falar de Portugal, de todos os grandiosos arquitetos: Mateus Fernandes, Siza Vieira, na arte de Grão Vasco, na tipografia de André de Burgos ou Deslandes, e podia continuar que personalidades ilustres não nos faltaram e hoje em dia também não. No entanto isto foi para iniciar um discurso que levou a uma questão interior: Onde está este sentir português que não se vê nas ruas? Onde está esta vontade de conquistar, este amor, esta felicidade, este povo?

É assim que surge este projeto, pelo sentimento, pelo fazer sentir, pela necessidade de sentir. Não se trata de um projeto histórico, nem religioso, mas sim de um projeto artístico que tem por base alguns momentos históricos, que são referidos. No entanto, não acho relevante ir até ao início da história de Portugal, pois a história oficial já todos nós conhecemos e não vale a pena voltar a falar no primeiro rei de Portugal porque aí ia começar outra temática e outra problemática.

Desta forma estuda-se o que é isto de Ser Português, o Sentir com base em Perniola, a Cultura Visual pois é o ramo onde se insere este projeto e onde cada vez mais existe um intercâmbio entre as várias disciplinas, a Imagem que é resultado da mesma, a arte contemporânea, aqui num contexto artístico mas também de globalização da informação e, por último, a geometria sagrada que aparece única e exclusivamente como apoio a origem da forma escolhida para as Jaulas.

1.2.

PROBLEMÁTICA

Todos os dias somos confrontados com a globalização e cada vez mais consumimos outras culturas. Cada vez mais existe um culto à terra prometida que ninguém sabe bem onde é, só sabem que existe e fora de Portugal.

As novas gerações acabam por afastar-se da essência e do orgulho de ser português. Longe vai o tempo em que podíamos descrever um cidadão português por ser “sofredor, humilde, acolhedor, serviçal, empreendedor, habilidoso (...), dedicado (...) franco”. (Sampaio, 1926, p.6) Longe vai o tempo onde podemos encontrar um português que descreva Portugal como Albino de Sampaio em tempos descreveu

“Português! Como me não hei-de eu orgulhar de ser português. Em tôda a carta geográfica há nomes portugueses. O Estreito de Magalhães, o Rio de S. Lourenço, o Canadá, as ilhas da Assunção, de Tristão da Cunha, Formosa, de Fernando Pó, da Reunião, as Marianas, umas do Atlântico, outras perdidas no Pacífico, o Cabo da Boa Esperança, o Natal tudo isso tem ainda nome português, tudo isso recorda ainda os portugueses. Admirável história de uma raça heroica que não tem émula no mundo. O meu peito dilata-se, o meu coração bate de orgulho. Sim, abençoada mãe que me gerou, abençoad a raça ardente, suprema, magnífica do nosso querido Portugal...”
(Sampaio, 1926, p.33)

Neste momento surge comigo a necessidade de preservar, de alertar, de não perder as tradições, o sentimento familiar, único que este país oferece a quem nele teve a sorte de nascer.

Outra questão pode estar ligada com as necessidades que têm sido negadas ao povo português, tanto pela crise, pela corrupção, pela falta de vontade e interesse da população que não se gosta de incomodar pelos seus direitos. Desta forma, qual será o futuro das novas gerações? O nosso futuro?

1.3.

OBJETIVOS

Este projeto tem como objetivo deixar uma questão no pensamento de quem tem contato com o mesmo, que é: O que é isto de ser português?

Esta questão é respondida a nível prático, e é desta forma que é também transmitida através das Sete Jaulas. São elas o ponto principal do projeto e cada uma delas pretende passar uma mensagem, através do seu formato, dos seus materiais e do seu conceito. Todas são distintas, apesar de existir um fio condutor e um objetivo comum: criar reações, emoções, ideias, sensações, que levem ao desconforto do observador e à questão principal, ou outras.

É interessante a ideia que Albino Sampaio (1926, p.42) há 91 anos atrás escreveu:

“Portugal é pequeno? Ilusão. Mais pequena e a Bélgica e todos a admiram, mais pequena é a Holanda e todos a respeitam, mais pequenas são a Dinamarca, a Suíça e a Áustria. Portugal não é pequeno. Pequenos somos nós, pequeno é o nosso coração se tal pensarmos”.

Como é que em 1926 estas palavras faziam sentido, e hoje 91 anos depois elas continuam a fazer sentido. “Como continuamos a sentir-nos tão pequeninos, com tantos feitos já alcançados.” Infelizmente acho que aconteceu o que Albino Sampaio temia, o seu livro não foi lido nas escolas, o povo não soube dar valor ao seu Grande Portugal, e os seus feitos foram esquecidos. Se por algum momento, este projeto fizer alguém pensar nos feitos desta nação, o objetivo foi cumprido.

1.4.

METODOLOGIA PROJETUAL

Ao procurar uma metodologia que melhor enquadre esta temática, só a consigo desenvolver segundo a metodologia projetual que Bruno Munari apresenta no livro *“Das coisas nascem coisas”* de 1981.

“Criatividade não significa improvisação sem método: essa maneira apenas se faz confusão e se cria nos jovens a ilusão de se sentirem artistas livres e independentes. A série de operações do método projectual é feita de valores objectivos que se tornam instrumentos de trabalho nas mãos do projectista criativo. Como se reconhecem os valores objectivos? São valores reconhecidos por todos como tal. Por exemplo, se eu afirmar que misturando, amarelo-limão com o azul-turquesa se obtém um verde, quer se use têmpera, óleo, acrílicos, ou pastéis, estou a afirmar um valor objectivo. Não se pode dizer: para mim o verde obtém-se misturando o vermelho com o castanho. Num caso desses consegue-se um vermelho sujo, em certos casos um teimoso dirá que para ele isso é um verde, mas será apenas para ele e para mais ninguém.”

(Munari, 1981)

Este projeto teve por base metodológica as regras de Munari:

- inicialmente ocorre uma identificação do problema: consiste no esquecimento do sentir português;
- surge uma definição que abrange o sentir da autora, definição essa que passa pela citação de um excerto do livro *Porque me Orgulho de ser Português*, de Albino Forjaz de Sampaio, de 1926, e que faz tanto sentido:

“Em Portugal, se uma sardinha é pouco para um homem, uma sardinha chega sempre para dois. Grande terra, santa gente que, tendo pouco, ainda do seu pouco reparte. É que o português é hospitaleiro e franco. Deus dará, pensa ao deitar-se. E não se pode negar que o seu trabalho não leve e a felicidade lhe não bata à porta para pedir pousada”

(Sampaio, 1926, pp.85-86)

Ou seja, em Portugal sempre existiu um sentir comum a uma sociedade carinhosa, esperançosa, humilde, franca, e muitos mais adjetivos poderia enumerar. No entanto, aos olhos da autora são sentires que começam a perder-se e isso reflete-se nas novas gerações, onde nada alcança;

- de seguida houve uma procura pelos componentes desse

problema, que surge talvez com a fase caótica e confusa pela qual atravessou e atravessa a nossa sociedade. Surge refletida em 7 pontos/problemáticas: ambiente, consumo, género, educação, cultura, valores – pós-materialistas, artificial – faz de conta. A sociedade portuguesa tornou-se numa sociedade industrial ou política, rural ou urbana;

- uma vez que encontrados sete pontos, há que desenvolvê-los e estudá-los. Para isso enquadra-se teoricamente essas temáticas em 5 áreas principais: Cultura Visual, O Sentir, Sociedade Portuguesa, Arte Contemporânea e Geometria Sagrada;

- ocorre uma análise, e entre muitas outras surge a ideia! Encontra-se uma solução: metáfora entre os sete dias da criação e os sete dias de um português contemporâneo. Segue-se o lado criativo e aí surgem as Jaulas, que vão enraizar este conceito;

- aqui surge a recontextualização da realidade através do uso dos materiais, ocorre uma seleção e procura dos mesmos;

- são feitos muitos esboços e estudos à procura da forma ideal para as jaulas, no entanto, após alguma recolha de informação a forma escolhida foi a que mais significa para Portugal e que mais define a simbologia portuguesa: trata-se da junção do quadrado mãe com o quadrado pai, com objetivo de sofrerem alterações no decorrer dos dias, mas respeitando sempre a forma mãe;

- os modelos são verificados e são elaboradas sete jaulas distintas;

- ocorre a criação de uma imagem fotográfica, intencional, que não é o objetivo principal mas permite ter acesso ao mesmo;

- cada Jaula tem como intenção ser vista, originar pensamentos por mais distanciados que sejam da intenção da autora, e por fim fazer-se compreender através de uma explicação que remonta ao objetivo e ao conceito pelo qual foi originada. Aqui procura-se um sentir pleno e português;

Ao lado apresenta-se o caminho percorrido desde o Problema até à Solução:

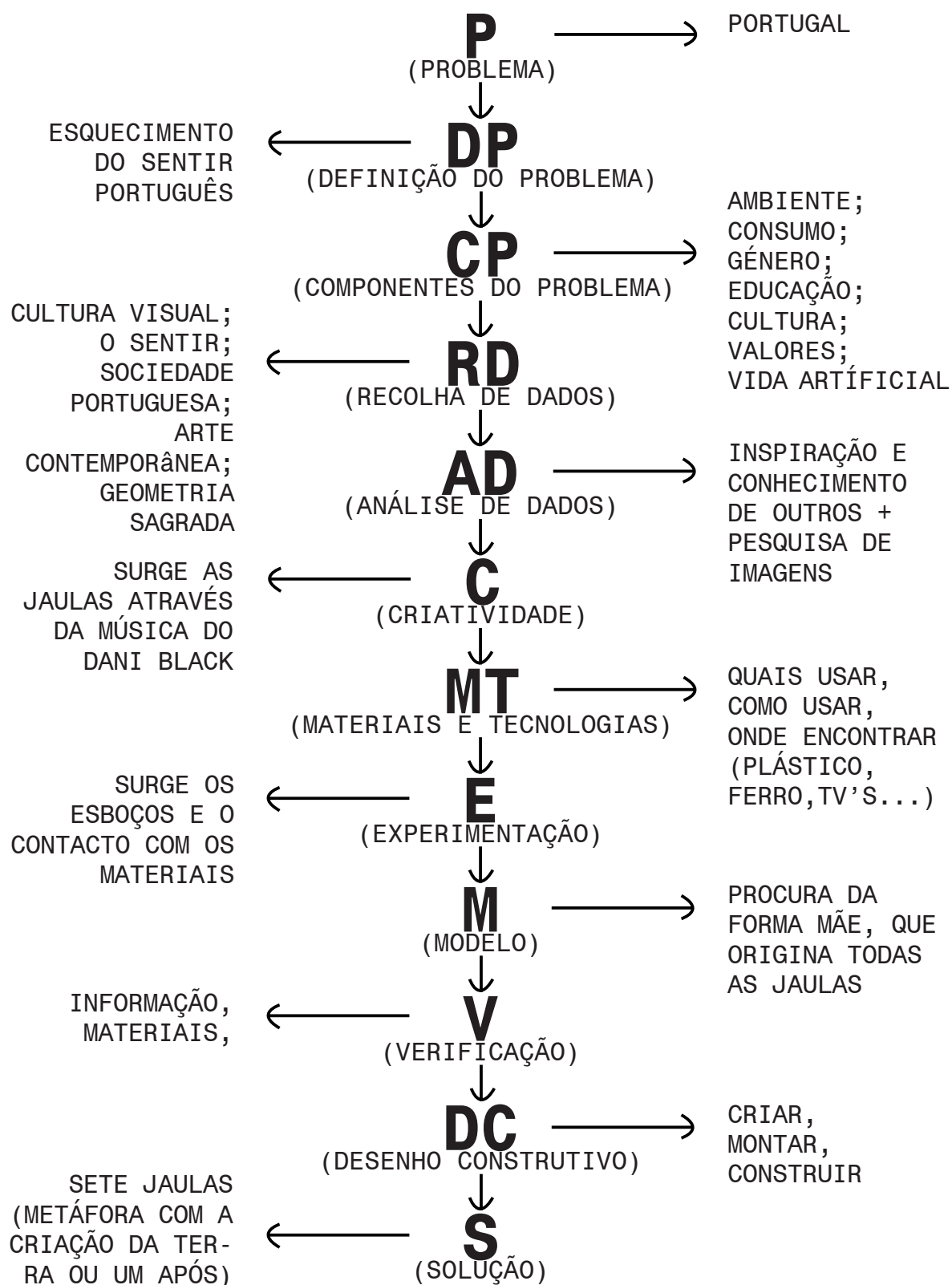


Figura 1: Metodologia desenvolvida pela autora, inspirada no trabalho de Munari

**“Olhar, olhar, até já não
sermos nós mesmos.”**

Mutis, cit. por Joly, p.9

2.1

REVISÃO DA LITERATURA

2.1.

CULTURA

Primeiramente é importante perceber o quão amplo é o conceito de cultura. No que diz respeito ao estudo da mesma, esta serve para “definir a identidade individual e de grupo de uma determinada sociedade”, para tal é necessário o conhecimento cultura e social de modo a compreender os seres humanos e o seu comportamento. (Silva, 2014, p.35)

Segundo Edward B. Taylor (cit. por Silva, 2014, p.35) cultura refere-se à “totalidade dos conhecimentos, das crenças, das artes, dos valores, leis, costumes e de todas as outras capacidades e hábitos adquiridos pelo Homem enquanto membro da sociedade”.

Noutro contexto, longe dos níveis sociais, Marita Sturken e Lisa Cartwright (cit. por Vilas-Boas, 2010, p.21) explicam cultura como “um processo, não um conjunto fixo de práticas ou interpretações [...] um processo fluído e interativo – fundado em práticas sociais, não somente em imagens, textos ou interpretações”. Ellen Lupton e J Abbott Miller (ibidem) partilham do mesmo pensamento, e demonstram-no ao afirmar:

“Não podemos simplesmente traçar uma linha entre baixa e alta, ou entre o interior e o exterior da cultura, ou entre as experiências públicas e privadas dos mass media. Baixa e alta é um padrão, uma concha conceptual, cujo valor se desloca de situação para situação. O que é alta num contexto é baixa noutro”.

Vilas-Boas (ibidem) faz referência à globalização cultural (caraterística do tempo presente), e refere Alexandre Melo, quando este caracteriza o processo da globalização cultural como tendência para uma evolução que está em curso e não de uma situação “final, fechada e totalizada”. Afirma ainda que este processos cria mais “uniformidade e diversidade” e explica que:

“A globalização não é um processo de supressão das diferenças – segmentação hierarquização – mas sim de reprodução, restru-

turação e sobredeterminação dessas mesmas diferenças. É um processo dúplice de simultânea revelação/anulação de diferenças, diferenciação/homogeneização e democratização/hegemonização cultural.”
(ibidem, pp.21-22)

Outro ponto de vista interessante, e que vai ao encontro deste projeto, advém de Miguel Furones (ibidem, p.22). Defende a ideia de que a primeira geração da globalização diz respeito à tecnologia, a segunda à economia e a terceira (estamos a viver de momento) diz respeito à globalização dos sentidos e das emoções: “ A emoção foi convertida num vírus que navega através da rede”. (cit. por Vilas-Boas, 2010, p.22)

Mario Perniola, em 1991, caracterizava a sociedade através do “plano do sentir que a nossa época exerceu o seu poder” – afirma que talvez por isso seja definida como uma época estética: “não por ter uma relação privilegiada e directa com as artes, mas mais essencialmente porque o seu campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o do sentir, o da aisthesis”. (Perniola, 1993, p.11) Perniola defende que a atividade do pensar transfere-se para o sentir, tornando-o quase um poder (ibidem, p.16) Este pensamento de Perniola, que faz referência ao sentir, vai ser abordado e desenvolvido mais à frente.

Neste projeto, cultura direciona-se para o sentir a que Perniola faz referência, um sentir que se caracteriza “como se a experiência do sentir em primeira instância fosse deslocado para fora de nós, para aquilo que reflectimos, tacteamos, ecoamos, enquanto para nós estaria reservado um sentir substituto e que vem a seguir, reflexo, retoque e eco do primeiro”. (ibidem, p.20)

Segundo Vilas-Boas (2010, p.28) “actualmente o termo ‘cultura’ passou a ser empregue englobando qualquer faceta da vida quotidiana que se relacione com um determinado contexto social, tornando-se assim um conceito inclusivo que ajuda a explicar e caracterizar as mudanças contemporâneas.” O autor afirma que a cultura como característica transversal a toda a sociedade continua a diferenciar-se da literatura ou do senso comum, em diversos níveis de cultura.

De uma forma mais crua, Inês Silva (2014, p.35) fala de cultura como sendo um dado universal (visto que é uma realidade em todas as sociedades) que acarreta valores, atitudes e padrões

comportamentais que são partilhados por um conjunto de pessoas – transmitem-se através de processos estáticos (tradição, educação, história) e dinâmicos (globalização e a adaptação a novas culturas e circunstâncias). A cultura apesar de ser universal é igualmente particular, porque constitui-se através de inúmeras culturas e todas elas são diferentes umas das outras.

No sistema cultural são estabelecidos padrões culturais ou padrões de normalidade (ex. rotina, limites de tolerância, instituições, etc.). Para além destes padrões existem traços culturais, que se caracterizam por ser o próprio indivíduo/grupo, o ambiente/local, que conseguem modificar culturas, ou com o decorrer da vida conseguem transmitir conhecimento, e que são essenciais para caracterizar uma cultura. (Silva, 2014, p.35)

Para a compreensão de um fenómeno cultural temos que perceber os traços culturais (unidade mais pequena da cultura), o conjunto de traços culturais (complexo cultural) e por fim os padrões culturais (perceção do mundo). Desta forma, existem ícones/traços culturais que nos transportam para outras culturas diferentes (conjunto de indicações de como agir). (Silva, 2014, p.35)

A cultura contém diversas características: simbolismo – porque todas as culturas transmitem significado; sociais – nenhum indivíduo vive numa cultura particular; universais; regionais; seletivas – todas as culturas selecionam os seus padrões/decisões; determinante – pelas suas causas que não dão oportunidade de escolha; determinada – determina modos de conduta e é constituída por fatores que não têm escolha; estáticas – elementos fixos que servem para identificar a cultura (tradições); dinâmicas – devido à globalização (invasão constante de informação). (Silva, 2014, p.36)

Os “elementos que constituem a cultura são os sujeitos e a cultura é um sistema que funciona como uma totalidade” (Silva, 2014, p.36). Com o passar do tempo a cultura e o espaço modificam-se, sendo o tempo e o espaço conceitos universais de existência que permitem medir a existência de cada pessoa. Desta forma, através da cultura conseguimos observar/determinar o comportamento de cada ser humano. (Silva, 2014, p.36) “A cultura

é algo que nos é intrínseco e não um casaco que vestimos e tiramos – e o mundo económico sabe disso.” (Vilas-Boas, 2010, p.24)

2.1.1.

Cultura Visual

O estudo da cultura visual parece uma novidade para o povo português. São muitos os familiares a questionarem qual a minha área de estudo. Questão à qual respondo, no entanto vai continuar sem ser compreendida. Esta realidade parece ser recente só para as nossas gentes. Vilas-Boas data o início da época de 1970 como o momento onde se gerou um interesse pelo que se veio a denominar de cultura visual. (Vilas-Boas, 2010, p.25)

Em França e Inglaterra, criaram-se linhas de investigação, que geraram cursos de estudos de cultura visual. Esta disciplina fornecia aos seus alunos ferramentas críticas para a investigação da visualidade humana. (Vilas-Boas, 2010, p.25) Estudos Culturais (em geral) e Estudos dos Media foram o começo para o que hoje denominamos de *estudos de cultura visual*. “A concepção de cultura visual parte da constatação que diferentes formas de comunicação partilham características comuns.” (ibidem, p.26) Com o assimilar da cultura de massas, o estudo da cultura visual cresceu. (ibidem, p.27)

Walker e Chaplin (cit. por Vilas-Boas, 2010, p.11) asseguram que “a questão do significado da cultura visual (...) é complexa e problemática [e] extrair significado pode envolver considerável esforço mental e destreza interpretativa.” Vilas-Boas acrescenta que falar de cultura visual, não significa falar sobre um conceito percetível e consensual. (ibidem)

Mitchel (2002, p. 166) defende que “a cultura visual é uma construção cultural, que é aprendida e cultivada, e não simplesmente dada pela natureza.” Para Mathew Rampley (cit. por Vilas-Boas, 2010, p.30) trata-se de um “conjunto de ideias, crenças e usos de uma sociedade e as formas como lhes é dada expressão visual”. Walker e Chaplin definem-na através daqueles “*artefactos materiais, edifícios e imagens, mais os media temporais e as per-*

formances, produzidos pelo labor e imaginação humanos, que servem fins estéticos, simbólicos, rituais ou ideológicos-políticos, e/ou funções práticas, e que se dirigem ao sentido da visão numa medida relevante”. (cit. por Vilas-Boas, 2010, p.30)

Vilas-Boas acrescenta que a cultura visual é “um fenómeno simultaneamente endógeno e exógeno em relação ao ser humano, deveremos estudá-la tendo em conta a sua existência material (fora de nós) bem como o seu impacto óptico, cognitivo e emocional (dentro de nós)”. (2010, p.30) A matéria-prima da cultura visual são os artefactos culturais (ex. corpo humano).

Walker & Chaplin defendem a integração da cultura visual no campo mais vasto da produção cultural – um campo de fabricação geral que se associa a uma forma única de produção: capitalista. Esta disciplina passou a colocar em segundo plano as artes visuais, e começou a dar mais importância à história social/popular da arte/negócios/comércio. (2010, p.32) Mitchel (2002, p.166) defende isso mesmo, ao afirmar que a cultura visual resulta das relações humanas, da ética, da política, da estética e o conhecimento de ver e de ser visto.

Estes fatores económicos e sociais contribuíram para o estudo da cultura visual, e para a formação e compreensão da contemporaneidade. (Mitchel, 2002, p.33) Mitchel (2002, p.166), acrescenta que “a definição do seu objeto como construção social do campo visual, tem de insistir na exploração do reverso: a construção visual do campo social.”

Não se trata de um olhar banal, como seres sociais, mas também os nossos comportamentos sociais não podem resultar de um olhar limitado, mas ver com olhos de ver de modo a tirar conclusões e significados que nos levem a reagir, não só por serem algo físico, mas porque merecem a nossa atenção. Assim recolhemos e adquirimos estímulos exteriores, que nos moldam com o decorrer do olhar.

“(…) Encontrar novas formas de falar para uma geração que tem novas formas de ler”

(Crow, Cit. por Vilas-Boas, 2010, p.37)

2.2

IMAGEM

“Somos consumidores de imagens, daí a necessidade de compreendermos a maneira como a imagem comunica e transmite as suas imagens; de facto, não podemos ficar indiferentes a uma das ferramentas que mais dominam a comunicação contemporânea.”

(Joly , 1994, p.1)

2.2.1.

Noção de imagem - Usos e significados

Diariamente empregamos o termo imagem, como empregamos todos os outros que utilizamos, no entanto quando tentamos definir o seu significado torna-se difícil devido ao vasto leque em que esta palavra pode ser aplicada.

O que pode haver de comum entre uma pintura rupestre, um desenho de uma criança, uma imagem mental, um graffit, um cartaz, um filme, falar por imagens e por aí em diante, questiona-nos Martine Joly (1994, p.13). Apesar de tamanha diversidade nós compreendemos o significado da palavra. Martine Joly, no livro *Introdução à Análise da Imagem* diz que a palavra imagem:

“(...) designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços do visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou reconhece.”

(1994, p.13)

No entanto, esta definição não significa que todas as imagens sejam culturais. Platão, no livro *A República*, designa de imagem, primeiramente, as sombras; segue-se os reflexos na água ou em superfícies opacas, polidas e brilhantes; como também todas as representações deste género. (Platão, cit. por Joly, 1994, p.13)

Tentemos explorar alguns campos onde esta palavra é utilizada para tentar descobrir o seu núcleo comum e como a compreensão da imagem é condicionada por diversos significados.

2.2.2.

A imagem como imagem mediática

A ligação entre imagem – televisão – publicidade, segundo Joly (1994. p.14) prejudicam a imagem, a forma como é utilizada e como é compreendida (estas confusões prendem-se no suporte/conteúdo, ou seja a televisão é um meio e a publicidade é um conteúdo).

A televisão pode transmitir publicidade, a publicidade transmite mensagens particulares, no entanto a televisão não é toda publicidade e vice-versa. Joly (ibidem) considera a televisão como um instrumento de auto promoção, que alarga a publicidade à informação e à ficção. No entanto, a publicidade, graças ao seu carácter repetitivo, fica na memória com mais facilidade do que vários desfiles de imagens. (ibidem)

Outra das confusões que normalmente paira no ar é entre a imagem fixa e a imagem animada. Dizer que a imagem contemporânea é a imagem mediática e que a imagem mediática é a televisão ou o vídeo é esquecer que existe uma coexistência entre a fotografia, a pintura, o desenho, todos os meios de expressão visual que consideramos imagens, nos media. (Joly, 1994, p.15)

Régis Debray (cit. por Joly, p.116) considera que passamos, com a televisão, da era da arte para a era do visionamento que exclui a experiência da contemplação de imagens. Explica também que contemplar imagens fixas mediáticas – cartazes, publicidades impressas, fotografias de imprensa – contemplar a pintura e todas as obras/criações visuais possíveis independentemente dos meios tecnológicos e das infraestruturas contemporâneas, possibilita uma abordagem refletida e sensível das obras visuais independentemente de quais sejam. (Joly, 1994, p.16)

“Confundir imagem contemporânea e imagem mediática, imagem mediática e televisão e publicidade, equivale não somente a negar a diversidade das imagens contemporâneas, mas também a ativar uma amnésia e um imediatismo tão nocivos quanto inúteis para a compreensão da imagem.”

(Joly, 1994, p.16)

2.2.3.

Memórias das imagens

Joly (ibidem) começa por relembrar que, no senso comum, Deus criou o homem à sua imagem (o termo imagem, aqui empregue, que não designa a representação visual mas sim uma semelhança). A autora fala também da cultura Judaico-Cristã, que é a perfeição absoluta, para Platão, a sombra, é a imagem do mundo ideal e compreensível (filosofia ocidental) – desde a Bíblia ao Mito da Caverna, aprendemos que somos seres, que são imagens, que se assemelham ao Belo, ao Bem e ao Sagrado. (Joly, 1994, p.16)

Uma imagem é fixa, permanece no seu lugar e não fala – Desta forma distanciamo-nos da televisão e aproximamo-nos dos livros. (ibidem) “*Para que serve um livro sem imagens?*” Pergunta Alice no País das Maravilhas, na célebre obra de Charles Lutwidge Dodson, e assim chegamos à temática dos livros infantis ilustrados, onde aprendemos a falar, a ler, a reconhecer as cores, as formas, os animais; temos também os livros de BD que nos levavam para um mundo de sonhos e imaginação. (Joly, 1994, p.17)

2.2.4.

Imagens e origens

O conceito de imagem contemporânea não surge com a televisão nem com a publicidade; termo imagens tem noções complexas e contraditórias que passam pelo saber e pela diversão, do imóvel ao móvel, da religião à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra – Estas noções são utilizadas em simples expressões correntes do dia-a-dia, que são o reflexo da nossa história. (Joly, 1994, p.17)

Joly (p.18) fala do início, quando havia a imagem através dos desenhos que o Homem começou por fazer nas pedras, que remontam desde o Paleolítico até à época moderna – esses desenhos serviam para comunicar/deixar mensagens e foram responsáveis pelo que hoje é denominado de “pré-anunciadores da escrita”, que utilizavam a descrição/representação para desenvolver esquemas de coisas reais. Podiam ser desenhados ou pintados (petrogramas), gravados ou entalhados (petróglifos), e representam

os primeiros meios de comunicação humana (são consideradas imagens, na medida que imitam, esquematizam pessoas, objetos e relações com magia e religião).

De seguida, a autora (ibidem, p.18) explica a relação das religiões judaico-cristãs que estão ligadas às imagens, porque a noção de imagem é um problema de questão religiosa onde a Bíblia interdita o fabrico de imagens (3º mandamento) porque designa a imagem como estátua e como deus. Desta forma, uma religião monoteísta deve combater as imagens (outros deuses). Mais próximo de nós, no Renascimento, surge a questão da separação entre representações religiosas e profanas que originam os gêneros pictóricos. No mundo da arte, a imagem está ligada à representação visual (frescos, pinturas, iluminuras, ilustrações decorativas, desenho, gravura, filmes, vídeo, fotografia e imagens compostas). (Joly, 1994, p.19)

A origem da palavra imagem vem do latim *imago*, que designa a máscara mortuária que era utilizada nos funerais na Antiguidade romana – esta interpretação liga a imagem à morte e também a toda a história da arte e dos ritos funerários. (Joly, 1994, p.19)

A autora (ibidem) explica como a imagem está presente na origem da escrita, das religiões, da arte e do culto aos mortos e na filosofia. Joly fala de Platão e Aristóteles, como estes a combateram e defenderam, pelas mesmas razões. Para Platão ela engana, imita e desvia da verdade, seduzindo as partes mais fracas da nossa alma, para Aristóteles ela educa, imita, conduz ao conhecimento e é eficaz pelo prazer que nos proporciona. (Joly, 1994, p.19) Em Platão, só o reflexo e a sombra (imagem natural) são considerados graciosos, e únicos de se tornarem instrumentos da filosofia.

A imagem confunde-se com aquilo que ela representa – visualmente, imita, educa, engana, reflete e conduz ao conhecimento. O termo imagem remete para a vida no além o sagrado, a morte, o saber, a verdade, a arte (esta história constituiu-nos como somos e convida-nos abordar a imagem de uma forma complexa, atribuindo-lhe um carácter mágico). (Joly, 1994, p.20)

2.2.5.

Imagem e psiquismo

Não é objetivo procurar um conceito científico para os termos a seguir abordados, mas sim o seu lado mais comum e conhecido. A imagem é um termo que fala de atividades psíquicas como representações mentais (impressão que temos quando nos é descrito um local e temos a impressão de quase o conseguir ver sem nunca lá ter estado – ocorre quase de uma forma alucinatória que pede emprestadas as suas características à visão); o sonho (quando nos lembramos de um sonho, é como se nos lembrassemos de um filme – trata-se de alucinações visuais, ou de outros sentidos como o tato e o olfato); a linguagem pela imagem (quando falamos de imagem em si ou de marca), entre outras. (Joly, 1994, pp.20-21)

Este projeto e todos os que fiz até hoje são o culminar de vários esquemas mentais. Ou seja este conceito de imagem mental empregue por Joly (ibidem, p.20) é distinto de esquema mental, onde é preciso uma coligação de vários traços visuais necessários para reconhecer um desenho ou qualquer forma visual. O esquema mental é um modelo de uma estrutura formal que interiorizamos e associamos a um objeto que é invocado pelos seus traços visuais e de semelhança (ex. silhuetas humanas – dois círculos sobrepostos; os quatro traços e uma bola.); para os psicanalistas, estes esquemas servem de base para a formação da personalidade de cada um, enquanto criança. Estas impressões que crescemos connosco estão ligadas com a criação de fantasmas e sonhos. Muitas vezes as imagens dos sonhos ficam como lembranças visuais e com uma grande semelhança à realidade, no entanto, o facto destas impressões de semelhança ou de realidade, seja uma construção mental não é o mais relevante neste projeto, mas sim aquilo que podemos considerar como imagens mentais que têm uma dupla impressão de visualização e de semelhança. (Joly, 1994, pp.20-21)

O emprego do conceito imagem de marca, segundo Joly (p.21), também se relaciona com operações mentais, individuais ou coletivas mas de forma construtiva e de identificação da representação e menos no aspeto visual e de semelhança (nos dias que correm, o emprego da palavra imagem neste conceito, é

banalizado e a facilidade com que parece ser compreendido é espantosa). Trabalhar a imagem de um político, de uma empresa, de um produto, de um transporte, tornou-se vulgar no mundo do marketing, da publicidade, no mundo da comunicação; estudar a imagem de (um médico, uma mulher através de associações mentais sistemáticas que identificam esta ou aquela pessoa/profissão ao atribuir um certo número de qualidades socioculturais elaboradas), modificá-la, construí-la, substituí-la é “a palavra-chave da eficácia, seja ela comercial ou política”. (Joly, 1994, pp.21-22)

Na língua, a imagem é o “o nome comum dado à metáfora. A metáfora é a figura de retórica mais utilizada, mais conhecida e mais estudada, aquela a que o dicionário atribui como sinónimo imagem.” (Joly, 1994, p.23) O que sabemos sobre falar de imagens ou metáfora verbal é que compreende em empregar uma palavra por outra, em “função da sua relação analógica ou de comparação.” (Joly, 1994, p.23)

A metáfora como imagem, trata-se de um processo rico, inesperado, criativo e cognitivo, uma vez que a comparação entre dois pontos é um estímulo de imaginação e de descoberta. (Joly, 1994, p.24) Este é um princípio utilizado em projetos como este, na literatura, na pintura (Magritte, Dali), no cinema (Buñuel), etc. No entanto, na vida quotidiana, a televisão domina quer ao nível de emissões quer ao nível de ofertas e oportunidades, onde se incluem imagens. O computador também utiliza e permite o manusear de imagens ou simulações visuais; apesar de haver uma multiplicação de ecrãs não significa que sejam sinónimos de imagens. (Joly, 1994, p.24)

Na medicina as imagens são utilizadas para apoiar e compreender o corpo humano e os seus problemas, através do raio-x, o scanner, raios laser, ressonâncias magnéticas, ecografias, registos de raios infravermelhos, eletrocardiograma, eletroencefalograma, oculometria, etc. (Joly, 1994, p.27) Partilho da mesma questão que Joly partilha, “O corpo de um doente arrisca-se a desaparecer em proveito de múltiplas representações visuais, a humanidade e o seu futuro correrão o risco de se perder nas suas imagens?” (Joly, 1994, p.27)

2.2.6.

Novas imagens

São cada vez mais os programas destinados à edição de imagem; cada vez mais sofisticados estes programas permitem a criação de imagens falsas e manipuladas que levam a uma suposta realidade ou perfeição. Desta forma, estes programas permitem que qualquer imagem seja manipulada e, uma vez bem conseguida, que seja indistinta do real/virtual. Joly considera estas imagens como “novas imagens” ou seja “imagens de síntese” que são criadas em computador, e que podemos ver em alta definição nos cinemas. (Joly, 1994, p.27)

Outros meios que vieram banalizar o uso da imagem são, na publicidade os videoclips (efeitos especiais, os jogos de vídeo, simuladores de voo (o espetador é sujeito a movimentos ligados ao espaço que se percorre virtualmente), as salas de cinema (4D – cheiro, água, vento, movimento das cadeiras de acordo com o filme), imagens interativas (360 graus), hologramas, jogos que criam clones do jogador num cenário virtual, que procuram gerar sensações reais, sem o serem. (Joly, 1994, pp.27-28)

Estas novas imagens virtuais propõem um mundo imaginário, simulado e ilusório. São imagens geradas pelo prolongamento de raios luminosos – “a imagem na fonte ou no espelho”. (Joly, 1994, p.29) No entanto, só a Alice (País das Maravilhas) conseguiu passar para o outro lado do espelho e o Proteu (Deus Grego) conseguiu tomar a forma de tudo o que desejasse.

Joly, em busca de uma visão panorâmica para as distintas hipóteses de utilização da palavra imagem, relembra o deus Proteu “parece que a imagem pode ser tudo e o seu contrário – visual e imaterial, fabricada e natural, real e virtual, móvel e imóvel, sagrada e profana, antiga e contemporânea, ligada à vida e à morte, analógica, comparativa, convencional, expressiva, construtora e desconstrutora, benéfica e ameaçadora, ...” (Joly, 1994, p.29)

Para a autora existem dois pontos de vista possíveis, primeiramente temos um núcleo que evita a confusão mental para tantos significados, temos apenas de refletir um pouco sobre cada um de modo a observá-lo claramente. O segundo existe de

forma a melhor compreender as imagens – especificidade com a mensagem, para tal é preciso um pequeno esforço analítico. (Joly, 1994, pp.29-30)

2.2.7.

A imagem e as palavras

Joly (1994, p.30) faz referências às palavras de Jean-Luc Godard. Para Godard a palavra e a imagem estão uma para a outra como a mesa está para a cadeira: para estar à mesa é necessário as duas. A palavra e a imagem complementam-se e precisam uma da outra para serem eficazes. Esta relação entre imagem/linguagem pode ser abordada através de três pontos de vista: exclusão, interação e complementaridade. É injusto pensar que a civilização da imagem seria responsável pelo desaparecimento da civilização da escrita, porque a maioria das imagens fazem-se acompanhar de comentários (escritos ou orais), de títulos, de legendas, de artigos de imprensa, de slogans, de balões, de didascálias e muitas outras formas de incluir texto. Temos o exemplo da televisão, que vive pelas imagens, mas muitas vezes essas imagens são igualmente acompanhadas por legendas, títulos ou simplesmente pela tagarelice. (Joly, 1994, p.135)

Numa imagem, a linguagem verbal está omnipresente e é ela que determina a sensação de verdade ou de falsidade que uma mensagem visual pode transmitir. Desta forma, uma imagem é considerada verdadeira ou falsa consoante o que é escrito sobre a mesma (legenda, texto críticos, informativos que acompanham a imagem). Se consideramos verdadeira a relação entre o comentário e a imagem, julgá-la-emos verdadeira. Se não considerarmos então julgá-la-emos falsa. Esta relação depende, totalmente, da expectativa do espectador. (Joly, 1994, p.136)

Martine Joly encontrou dois exemplos pertinentes que explicam estas definições. Se pensarmos na obra do pintor Félix Vallotton, que representa um homem e uma mulher a beijarem-se, abraçados, num salão burguês. Esta é uma obra profunda e comovente, que podia ter um título igualmente comovente como por exemplo *O Beijo*, mas não tem. A obra tem como título *A Men-*

tira, o que a torna sonhadora e ao mesmo tempo amarga. Como observador, aceitamos esta abordagem proposta pelo pintor e acabamos por encarar a obra de outra forma. Aceitamos porque é uma pintura, um trabalho expressivo e não informativo. O mesmo não acontecia se de uma notícia televisiva se tratasse. Por exemplo, temos uma imagem de uma vala na Romênia e, fazem referência a cidade de Timișoara, logo depois descobrimos que não é em Timișoara. Aqui há uma falha na relação entre a linguagem verbal e a imagem. Esta falha não se prende com a imagem propriamente dita, ou seja, se tivéssemos visto só imagens de valas seriam apenas isso, valas. Isto significa, segundo a autora e segundo a afirmação de Ernst Gombrich que “quer seja mediática ou artística, uma imagem não é imagem/texto e a expectativa do recetor que dão à obra um caráter de verdade ou de falsidade”. (Joly, 1994, p.137)

Christian Vandendorpe (cit. por Vilas-Boas, 2010, p.38) defende que para compreender a narrativa de uma imagem é necessário que esta se faça acompanhar de uma legenda ou de uma sequência narrativa, pois só assim é possível uma conclusão real sobre a mesma. Fala também da tendência que nos ocorre sempre que uma imagem se faz acompanhar de um parágrafo, é que primeiramente lemos e depois olhamos para a imagem.

Joly, não concorda com Vandendorpe, no que diz respeito à leitura das imagens. Talvez possa ser uma ideologia futura, no entanto, no caso da autora, primeiramente olha e analisa as imagens e depois procura ir ao encontro de uma conclusão acertada. Talvez seja o seu lado de designer visual, o expressar-se através de imagens, e no entanto procura um fundamento histórico.

2.2.8.

Interação e complementaridade

Cada vez mais existe a tendência de tornar a imagem como uma linguagem alternativa. Segundo Philip Meggs, “Num revês histórico relevante, o texto torna-se frequentemente numa mensagem de suporte para conotar e avivar a mensagem”. (cit. por Vilas

Boas, 2010, p.35) James Elkins afirma que “É chegada a altura de considerar a possibilidade de a literacia poder ser atingida através das imagens, tal como através do texto e dos números”. (cit. por Vilas Boas, 2010, p.36) Barthes descreve a função de âncora, através da interação entre imagem/texto, na qual assinala o bom nível de leitura da imagem. Esta interação pode ter formas muito variadas. Deste modo, é necessária uma análise individual de cada caso. Não é só na publicidade que existe esta relação entre imagem/texto e, que cria todo um processo retórico, de ordem lúdica. (cit. por Joly, 1994, p.137-138)

Esses processos podem ser a suspensão, cujo objetivo não se prende em remeter para a imagem que acompanha o texto, mas sim para uma imagem que vai surgir ou para uma imagem que poderemos idealizar, de forma a criar no espectador uma expectativa do que poderia surgir, deixando o seu imaginário fluir. Outro dos processos pode ser a alusão, quando mostramos ao espetador uma imagem mas damos um texto contraditório: Temos um exemplo dado pelo autor da pintura *A Traição das Imagens*, o francês Rene Magritte. (Joly, 1994, p.138) O pintor cria uma imagem realista de um cachimbo que é acompanhada pela inscrição “*Ceci n’est pas une pipe*”, que em português significa “*Isto não é um cachimbo*”. Remonta a um contra racionalismo que o pintor procura ao criar esta ironia. Por fim temos o contraponto, que é bastante utilizado na imprensa, quando um texto dá informações sobre uma imagem símbolo, e na televisão.(Joly, 1994, p.138)

2.2.9.

A ligação

Esta função surge como complementaridade entre a imagem e as palavras, desta forma à ligação cabe a função de dizer aquilo que à imagem lhe é difícil de apresentar. (ibidem) A imagem fixa não consegue representar a temporalidade e a causalidade, e assim prevalece a representação do espaço em relação à representação do tempo (Joly). Normalmente, aquilo que tentamos descodificar é o perto e o longe no espaço. A suposta proximidade esconde aquilo que estará por detrás; faz com que a imagem

fixa abandone a representação do tempo para além da instantaneidade onde é impossível contar uma história numa imagem só, mas é possível contar uma história com a repetição de várias imagens fixas ou animadas, de forma a ser possível construir uma narrativa com relações temporais e causais (exemplos disso mesmo são as fotonovelas, as bandas desenhadas ou os filmes). (Joly, 1994, p.139)

No século XX, o cubismo preocupou-se em introduzir uma nova relação, espaço-tempo nas pinturas; quebra com as perspetivas e procura equivalências visuais da expressão da temporalidade. (ibidem) No entanto, muitas vezes são as palavras que acaba por compensar a incapacidade da imagem fixa de exprimir as relações temporais ou casuais, de forma a complementa-la. (Joly, 1994, p.139).

2.2.10

O símbolo

Joly (1994, p.140) explica como o símbolo pretende dar à imagem um significado que parte da mesma, mas que não lhe é intrínseco – esta interpretação ultrapassa a imagem, cria palavras, ideias ou discursos que partem sempre da imagem mas acabam por se tornar num suporte de forma a estar simultaneamente ligado à mesma. O complemento através de palavras pode existir, mas pode também ser considerado letra morta. Ou seja, as palavras podem representar imagens simbólicas ou convencionais que pretendem exprimir situações abstratas, como o amor, a beleza, a liberdade, a paz, etc. Estas interpretações simbólicas dependem da vontade interpretativa do leitor, porque o símbolo pode não se interpretar. Num caso prático poderia ver a imagem de um coração e ver nele o amor, tal como podemos ver nele apenas a imagem de um coração. Posto isto, as imagens podem apelar a um complemento verbal aleatório, no entanto tal não as impede de viver. (Joly, 1994, p.140)

Joly (1994, p.141) dá outro exemplo deste tipo de complemento: história da pintura, onde a força do simbolismo através da representação visual estava muito presente. Hoje em dia já não sabemos ler quadros como eram lidos no século XV

e XVI. Temos o exemplo da pintura religiosa da época, quando naturezas mortas eram representadas com o objetivo de introduzir o espectador numa meditação espiritual e religiosa sobre a vida e a morte, o bem e o mal, o efémero e o eterno. Cada elemento icónico, de uma obra, tinha o seu significado que era compreendido pelo espectador. Os quadros eram como um livro aberto. Representar a mosca ou a gota de sangue significa o mal e a morte, a perdiz significa a liberdade, a garça-real ou cisne de asas abertas significa Cristo na cruz. Esta leitura codificada acabou por se perder ao longo dos séculos e deu lugar a uma investigação a nível plástico. Com este exemplo podemos perceber até que ponto a semelhança pode ter uma função transcendente de forma a apelar à existência plena da linguagem. (Joly, 1994, p.141)

2.2.11.

Imagem/imaginário a propósito de uma fotografia

Este complemento de que se falou anteriormente entre as imagens e as palavras resulta porque estas se alimentam umas das outras. Não existe uma co-presença da imagem e do texto, nem a necessidade de existir para que o fenómeno se confirme. (Joly, 1994, p.141) As imagens criam palavras que por sua vez criam imagens que por sua vez criam outras palavras, e assim sucessivamente num círculo sem fim. Desta forma, afirmamos que as imagens alimentam imagens, ou seja, muitos são os filmes sobre quadros ou fotografias, por exemplo a *Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, que já apareceu em filmes como *O Código da Vinci*. A publicidade está constantemente a citar outras imagens (fotografias).

A televisão é uma caixa de representação de imagens, para além das suas próprias imagens, fotografias, etc. Estas referências/citações fazem pensar que a imagem mediática vive num universo auto-referencial, ou seja não remete para qualquer realidade mas apenas para si própria. O papel das palavras aqui surge para provar até que ponto as imagens podem servir de alimento para a imaginação. (Joly, 1994, pp.141-142)

A fotografia surge como o favorecedor deste mediatismo, através de histórias de fotografias ou filmes. Este peso que acarreta uma imagem fotográfica prende-se ao facto de a fotografia, mais que qualquer outra imagem ter o poder de criar o sonho e a ficção. A autora fala de toda a complexidade que está por detrás da revelação e análise de uma fotografia, em comparação com outro tipo de imagens, como o desenho, a pintura, a gravura, e outras, como também na questão da relação com a realidade. (Joly, 1994, p.146)

*“A intimidade de um instante irrepetível
(o do instantâneo) ”.*

(Tabucchi, cit. por Joly, 1994, p.147)

Com esta frase de António Tabucchi, Joly (1994, p.147) leva-nos ao encontro de um dos primeiros fundamentos do ato fotográfico, que é o resultado de um encontro, de uma co-presença entre aquele que fotografa e aquele que é fotografado, num momento único e instantâneo. Temos o exemplo dos pintores que para seguir com a sua obra não precisam de estar em contacto permanente com o modelo, precisam de tempo para finalizar a obra que pretendesse que seja única. No caso do fotógrafo, o modelo é um elemento obrigatório e indispensável para criar uma imagem que fica automaticamente terminada no momento do disparo (momento decisivo). Para além destas características únicas, a fotografia pode também ser reproduzida mecanicamente as vezes que o fotógrafo desejar. Esta opção de multiplicação cria um problema para a unicidade da obra de arte, cria uma atitude face ao mundo, às coisas, ao tempo e ao espaço. O ato fotográfico tem duas consequências, que são elas em primeiro lugar a consagração da fotografia como uma cópia perfeita do real, uma mimesis perfeita, e em segundo lugar a sua utilização como um testemunho utilizável para reconhecer e encontrar pessoas. Por outro lado, o momento do instantâneo, do único, é a alma da fotografia, pois este instante em que se tira a fotografia a uma paisagem, a um objeto, a uma pessoa, nunca mais volta, podemos dizer que desaparece. Desta forma, a autora compara a fotografia com o mito de Orfeu, ou seja quando

Orfeu dá a volta para olhar para Eurídice ela desaparece nesse instante. É o que acontece com a fotografia, quando se revela, aquilo que esta representa já terá desaparecido. (Joly, 1994, pp.147-148)

“Morta por ter sido vista: é assim que toda a fotografia envia para sempre o seu objeto para o reino das trevas”

(Dubois, cit. por Joly, p.148)

Joly, neste aspeto de fazer fotografia através da revelação da imagem, explica que está intimamente ligado com a verdade, porque o próprio termo revelação para aí nos leva – temos o revelador, tina de plástico, papel, ampliador, tempo de revelação. Todo este processo é a resposta a uma série de escolhas feitas antes do resultado final. Desde a escolha do tema, da película, da lente, do tempo de exposição, da abertura do diafragma, etc. A estas escolhas ainda podemos juntar o enquadramento, a iluminação, a pose do modelo, ângulo da vista, etc. Todas estas escolhas são a prova da construção que está por detrás da fotografia. É certo que aquilo que aparece na fotografia existiu realmente e esteve diante do aparelho do fotógrafo. (Joly, 1994, p.149)

Uma fotografia em *fotomaton* não pode ser comparada a uma fotografia de família, de moda, de reportagem, de arte. Deste modo, afirmamos que uma fotografia é considerada uma prova de existência, mas não pode ser considerada uma prova de sentido. (Joly, 1994, p.149)

Existe uma distinção entre a presença da fotografia e a ausência daquilo que ela representa, ou seja uma reflexão sobre o tempo/passado.

Joly (p.151) remata e mostra que é por isso que muitas vezes a fotografia é tratada como uma parte do próprio ser, no entanto, é mais uma prova da mortalidade do ser humano, porque se o real já existiu é porque já não existe. Aqui encontramos outro elo de ligação para a fotografia, que é a morte – a fotografia de alguém que faleceu é essa presença da ausência desse mesmo alguém e que nunca mais vai voltar a ser. Podem-

os culpar a fotografia pelo típico conceito de morte chata. Desta forma, falamos de *spectrum*, porque a partir do momento que permitimos que seja tirada uma fotografia tornamo-nos num espectro, numa sombra. Este aspeto que é evocado no momento da revelação da fotografia. (ibidem)

“Sou um sujeito que se torna objeto; sou simultaneamente aquele que acredito ser, aquele que gostaria que pensassem que sou, aquele que o fotógrafo pensa que sou e aquele de quem ele se serve.”

(Barthes, cit. por Joly, p.151)

2.2.12.

Fotografia

Joly (2000, p.85) marca o início do século XIX pela universalização do conceito da fotografia como uma imitação perfeita da realidade. A autora explica que este rótulo deve-se ao processo mecânico que permite fazer aparecer uma imagem de forma automática, objetiva e quase natural, sem intervir a mão artística.

Outro ponto de vista apresentado pela autora (ibidem, p.86) marca os anos 1960, de carácter ilusório, onde se recorre a uma análise ao efeito real da fotografia e mostrou-se que, tal como todas as imagens, a fotografia transforma a realidade.

Ao fazer uma análise, após considerar e desconsiderar a fotografia, inicialmente como uma representação perfeita depois como uma representação culturalmente codificada alteram a mensagem fotográfica da mesma, são duas visões completamente distintas. (ibidem)

Contudo, não podemos negar que a fotografia é diferente da pintura. Barthes (cit. por Joly, 2000a, p.87) defende que a imagem representada na fotografia existiu e imprimiu o seu próprio traço luminoso sobre a película, somos levados a acreditar no que está representado. Defende ainda que uma fotografia não é uma cópia do real, é uma marca, uma proveniência do passado real, quase como magia e não como arte.

Philippe Dubois (cit. por Joly, 2000, p.88) demonstra que uma fotografia só pode ser uma prova de existência e não uma prova de sentido que é formada pelos parâmetros na imagem (an-

tes, durante e depois da fotografia), que conserva o tempo e não o objeto onde o “poder de autenticação excede o da representação”.

Para Barthes (cit. por Joly, 2000a, p.88), na sociedade existem dois grandes meios de inserção da fotografia: proliferação (banaliza e atenua o impacto) e arte (estimula um imaginário). Apesar disso, Joly (ibidem) defende que a mensagem fotográfica permanece maior do que uma imagem pintada, desenhada ou virtual.

Präkel (cit. por Amores, 2014, p.93) defende a fotografia como uma autoexpressão artística. Amores (2014, p.93) explica que para muitos fotógrafos é aqui onde o tema começa e termina, pois o objetivo é melhorar a visão pessoal (criar a imagem mais bela, mais comovente ou mais comunicativa possível).

No entanto, após várias considerações e ao pensar na sociedade contemporânea em que vivemos, podemos afirmar que o mundo está completamente saturado de imagens, muitas são as fotografias tiradas sem qualquer convicção, percepção, expressão, compreensão, alma. Hoje mais que nunca a fotografia deve ser considerada arte, expressão, mas agora menos que nunca deve ser pensada como uma cópia perfeita da realidade.

2.2.13.

Poderes das imagens

Jonathan Cranin (cit. por Vilas-Boas, 2010, p.34) afirma que “as revistas estão cheias de anúncios de poucas palavras e grandes imagens” porque “as imagens não captam emoções tão bem quanto as palavras, mas é certo que o fazem mais rapidamente. Assim, à medida que a publicidade se tornou mais emocional também a imagem aumentou a sua importância”. Para o diretor criativo da McCann “o facto de a publicidade impressa depender cada vez mais de imagens arrojadas ajudou a cimentar a importância das imagens: “Os leitores passaram a contar com afirmações visuais nos seus anúncios”(ibidem). No entanto, Gerry Moira classifica o uso das imagens: “no fundo, não é mais do que uma estratégia tipo “ tiro e queda”, onde a maioria da publicidade tem falta de qualidade. (ibidem)

Conseguimos compreender a razão pela qual a imagem fotográfica, louca e alucinatória, é adequada para a nossa mente imaginar. Aqui vimos o poder da imagem. É através deste poder que Louis Marin procura definir imagem, ao qual Martine Joly procura transcrever as suas palavras: “Interrogando as suas virtudes, as suas forças latentes e manifesta mais do que o seu ser. O ser da imagem, numa palavra, seria a força.” Segundo o teórico na literatura “a imagem percorre os textos e transforma-os; percorrida por eles, os textos transformam-na.” (Joly, 1994, pp.152-153)

É desta forma que a fotografia contém toda a subtilidade e força que está contida no traço, no tempo, na morte, na semelhança e na convenção, mas que varia consoante o seu suporte, a sua técnica ou o seu contexto. (Joly, 1994, p.153)

As imagens transformam textos, e os textos transformam imagens. O resultado da leitura de uma imagem depende do modo com a literatura, a imprensa e a sinalização se apropriam dela e a apresentam, para de seguida o observador fazer a sua abordagem sobre a mesma. (Joly, 1994, p.153)

Martine Joly defende que independentemente da nossa vontade, as palavras e as imagens estão ligadas e interagem de forma a completarem-se e iluminarem-se de uma forma viva. As palavras e as imagens alimentam-se e exaltam-se mutuamente. Joly afirma que quanto mais trabalhamos sobre as imagens mais amamos as palavras.

2.3.

SENTIR

“É impossível voltar a sentir verdadeiramente, como sentiam os homens rudes, todo o estupor e crueldade, reviver o seu mundo animado por centenas de prodígios, voltar a imergir na vasta natureza simpatética que envolvia e protegia as suas existências, mas é indispensável, aqui e agora, num mundo reduzido a uma dimensão meramente quantitativa em que tudo é remetido para um cálculo de números invisíveis, fornecer o simulacro, o quadro, a tábua, de um outro modo de viver.”

(Perniola, 1993, p.81-82)

2.3.1.

Contexto histórico do sentir

Perniola (1993, p.74) faz referência ao que considera a descoberta mais importante da Humanidade, que é o sentir primitivo, que longe do interesse da moeda estava inteiramente ligado aos sentidos, focado nos seus desejos primitivos, ligado à Natureza. Natureza esta que, segundo Vico (cit. Perniola, ibidem) tinha a função de harmonizar os impulsos cruéis e brutais dos homens primitivos. É naturalmente verdadeiro, aberto, credível, generoso e magnânimo.

No entanto, Perniola (1993, p.12) considera que a partir dos anos 1960 começaram a estabelecer-se/desfazer-se as relações privadas e sociais, onde o *já sinto* ocupou o lugar *do sentir*.

No entanto, foi grande a fratura que separou a burocracia do século XIX e XX dos séculos anteriores, ou seja, Perniola (1993, p.97) explica como no século XVII, o sentir político considera a vida - uma corrida sem tréguas. Já no século XVIII, o autor (1993, pp.70-71) caracterizou-o pelo sentir individual - sentir económico que considera a vida como um cálculo contínuo numa economia autónoma e consciente.

Neste período, os indivíduos estão ligados a uma mentali-

dade mercantil, onde o problema consiste na base do sentir no que diz respeito à relação entre os indivíduos (a sociedade rege-se em prol de um bem-estar na riqueza e da nação, onde as vontades individuais são levadas a obedecer as leis naturais do mercado que procura um fim superior aos pontos de vista individuais). (ibidem)

Perniola (1993, p.77) faz referência ao pensamento de Kant, que culpa a sociedade mercantil pela falta de caráter e pela mentalidade comum, enquanto que na sociedade primitiva a norma é o homem que nada teme – o guerreiro. A realidade é que ainda na época da mercantilização ele continuou a ser um modelo do sentir estético devido à sua oposição pelo indivíduo prisioneiro e das vantagens que acarreta ser guerreiro. (ibidem)

O sentir económico do século XVIII antecipa a integração da dimensão emocional e afetiva dos dias de hoje. (ibidem, p.97) Isto significa que, somos o resultado das mudanças no comportamento humano. O Homem comum começou a fazer a diferença, a participar na sociedade, começou a ser sensível, libertou-se da fadiga, do esforço, da responsabilidade, da atenção, da escolha, da aplicação, passou a sentir, assim como um grande número de objetos, pessoas e acontecimentos passaram sem serem sentidos, esta é a grande viragem histórica de que somos testemunhas. (ibidem, p.12-13)

Sentir antes de pensar e agir tornou-se no já sentido sobre o já pensado da ideologia e sobre o já feito da burocracia. Estes fenómenos manifestaram-se no século XIX e atingiram o seu apogeu no século XX. (Perniola, 1993, p.16)

2.3.2.

O sentir

É notório que este conceito de sentir tem uma relação distante da que caracteriza as nossas raízes históricas. Não precisamos de ir muito longe na história, basta pensarmos no nosso dia-a-dia, na nossa família mais chegada, até aos nossos avós. A nossa forma de sentir é diferente da dos nossos avós. Igualmente diferente, mas menos vincada, é a forma de pensar e de agir. Para Perniola (1993, p.11) “no âmbito do sentir,

pelo contrário, não mudou apenas o objectivo, mas o modo, a qualidade, a forma da sensibilidade e da afetividade.”

Para os nossos avós, segundo Perniola (1993, p.12), as pessoas, os objetos e os acontecimentos eram apresentados como algo a ser sentido/vivido como experiência interior (causa: alegria, dor, emoção, incompreensão). Para nós, continuando a seguir o pensamento de Perniola (ibidem), as pessoas, os objetos e os acontecimentos são algo *Já Sentido*, que preenchem uma tonalidade sensorial, emotiva e espiritual já antes determinada. A diferença entre as duas gerações consiste no *Por Sentir* (pode ser sentido ou não) e no *Já Sentido* (pode ser recalcado: isentos de senti-lo ou não). (ibidem)

Hoje, nada se perde do sentir. Este alcançou uma dimensão anónima, impessoal e socializada. Podemos reivindicar o direito do sentir interior, singular e privado, no entanto a nossa época é cruel para tais intenções. (Perniola, 1993, p.13) Ainda vivemos numa sociedade discriminatória e abusiva que reprime o próximo. Perniola (1993, p.14) explica esta pretensão como uma anomalia histórica, que eliminou o pensar e o agir e os substituiu pelo já pensado (liberta o homem da responsabilidade de pensar ou não) e pelo iluminismo e fé (opiniões e doutrinas já feitas que impedem de agir consoante a realidade – levam a um falso sentir que não pode ser censurado em épocas distantes da nossa).

Por vezes somos limitados pelos nossos pensamentos. Será que esse é o caminho certo? Num tempo, não muito distante Perniola defendia a relação do sentir como sendo “(...) mais importante do que a que ela mantém com o pensar e com o agir”. (1993, p.11)

Através da mediocracia podemos tentar compreender este pensamento.

2.3.3.

MEDIOCRACIA

A mediocracia é o resultado do que já foi pensado e feito na burocracia. O *já sentido* é uma espécie de “mediocracia”. A

BUROCRACIA vs MEDIOCRACIA

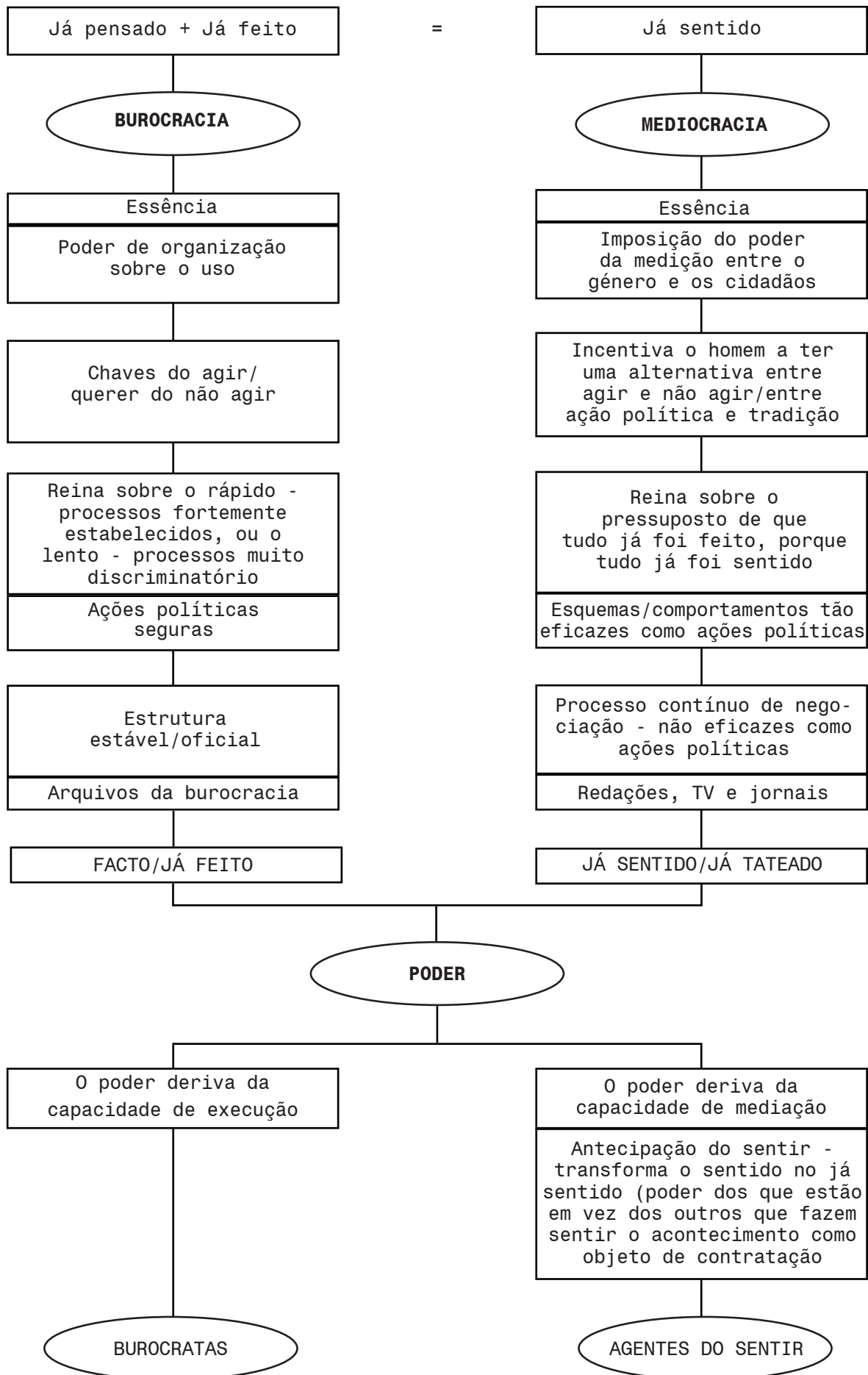


Figura 2: Diagrama Burocracia vs Mediocracia. Diagrama da autora.

palavra mediocracia não tem a ver com os média diretamente. Segundo Perniola (1993, p.15-16) os meios de comunicação desempenharam um papel importante mas limitaram-se a obedecer ao *já sentido* e nunca foram capazes de o comandar. Aqui o *pensar* transferiu-se para o *sentir*, tornando-se quase num *poder*.

Para Perniola (1993, p.16) a mediocracia consiste na transmissão do domínio do sentir (sensibilidade/afetividade) do homem para instrumentos e aparatos impessoais, é a importância assumida por uma negociação que está mais virada para elementos estéticos do que para interesses e necessidades.

A mediocracia não é uma nova forma de pensar ou agir, continua a ser o conhecimento dos nossos avós. “O conhecer e o fazer do nosso tempo não foram lugares de viragens decisivas. É difícil acreditar que a nossa época seja a época da ciência e não antes a da ignorância”. (Perniola, 1993, p.17) Perniola acrescenta que para algumas pessoas não nos encontramos numa sociedade de trabalho mas sim de divertimento. A estética que em tempos foi afastada da realidade, tornou-se essencial para a sociedade. Pode surpreender quem pensa “que saber é poder, que agir é poder: no entanto, hoje, mais do que nunca, sentir é poder” e tornou-se poder graças ao *já sentido*. (ibidem, p.18)

O poder ideológico da burocracia baseia-se num alheamento que leva para fora de cada um, o *pensar* e o *agir*. Para a nossa época, este alheamento é insuficiente, pois esta exige mais: alheamento do sentir, a sua tendência para o exterior é independente, social e coletiva. (Perniola, 1993 p.22)

O diagrama da página anterior foi desenvolvido pela autora com base no texto de Perniola (1993, pp.15-17), de forma a melhor compreender estes dois conceitos.

2.3.4.

Expeculismo

Perniola (p.18) num ponto de vista íntimo, diz que o nosso corpo é um objeto para a cosmética e terapêutica. Segundo o autor, nos anos 60, o narcisismo começa a chamar a atenção dos psicanalistas e, apesar do tempo distante, parece continuar

a ser um elemento característico da nossa época. O narcisismo centra-se na ideia de que imagem de nós próprios não nos pertence por completo, e no modo estranho como cada um se sente. O narcisista tem a sua energia virada para a própria imagem, vê o mundo como um espelho onde este se contempla, e o especularismo reflete as experiências prefiguradas. (p.19)

O nosso corpo é objeto de um *Sentir Mediato* que justifica o sucesso do narcisismo: a cosmética e os fármacos oscilam entre a hipocondria e a autodestruição (look/paraíso) que valoriza a reflexão externa. (Perniola, p.19) A preocupação pela imagem prevalece sobre a nossa realidade psíquica. (ibidem)

O especularismo é diferente da imitação e do conformismo, não segue modas nem precisa de aprovação dos outros, mas sente-se “o lugar onde o exterior se espelha”. (Perniola, p.20)

“É como se a experiência do sentir em primeira instância fosse deslocada para fora de nós, para aquilo que reflectimos, tacteamos, ecoamos, enquanto para nós estaria reservado um sentir substituto e que vem a seguir, reflexo, retoque e eco do primeiro.”

(Perniola, 1993, p.20)

O autor esclarece que o especulismo sensitivo é um ressentir das emoções psicológicas, das representações culturais e das sensações do indivíduo (como natureza viva). É como se a sensação de bem-estar e mau-estar chegasse a cada um já aprovada, sem nunca ter experimentado o mau-estar da doença nem o bem-estar do remédio. (1993, p.20) “Os intelectuais orgânicos da sociedade actual são os gestores do especularismo sensitivo, (...) os manipuladores dos sentidos colectivos”. (Perniola, 1993, p.20)

Substituir a burocracia pela medicracia e o narcisismo pelo especulismo, cria uma real subordinação do pensar e do fazer em relação ao sentir, que adquiriu o poder de conferir aos pensamentos e às ações uma dimensão inatingível. (Perniola, 1993, p.21)

A nossa época é estética, “porque tudo o que nela é efectual tem de ser marcado a ferro pelo já sentido, porque o sensível e o afectivo se impõem como algo de já pronto e confeccionado que apenas requer ser assumido e repetido”. (Perniola, 1993, p.24)

Fórmula teórica do sentir

A fórmula teórica do sentir surge na viragem do século XIX para o século XX. Aqui o sentir separa-se do agir (são contrários). Perniola (1993, p.51) apresenta o sentir de duas formas: primeiro através da vida de um apaixonado pelas artes (característica do sentir radicalmente oposto à organização burocrática) – definida como vida, empatia, experiência vivida; em segundo pela obra de arte (semelhante mas superior à organização social, ou seja procura numa primeira instância a experiência burocrática e depois radicaliza-a e emancipa-a do domínio prático) – definida através da abstração e vontade da arte. Ambas as formas de sentir partem do singular em busca do coletivo, de um sentir partilhado. Esta relação é vista por Perniola (1993, pp. 51-55) como uma união entre a estética da vida (emoções angustias, afetos, sensações – o que importa é o aqui e agora, não o futuro - não é social mas já é coletiva e tem como objetivo sentir tudo); e a estética da forma (é resultado de uma tendência oposta à anterior: eleva a arte a uma dimensão ativa e rebaixa o mundo quotidiano e primitivo). (1993, pp.52-55)

Perniola (1993, p.56), explica que com a chegada da segunda metade do século XX o *Formalismo Artístico* faz parte de uma ética do sentir estético: o estilo, o ritmo, a leitura interna da arte afirma-se perante uma micro-sociedade cultural (aristocracia intelectual). Enquanto a estética da vida entra em conflito com a burocracia, a estética da forma tenta combatê-la através dos seus próprios meios: o limite e o autocontrole. Este objetivo da sociedade de alcançar a perfeição moral e espiritual faz com que a força do sentir se concentre na visão e na audição – a sensibilidade torna-se autónoma em relação ao mundo exterior (pura). (ibidem)

Esta tendência para a abstração não se prende na forma humana, nem na figura geométrica: a forma resulta de algo excessivo, supérfluo, inútil, inadequado, ausente, silencioso, página branca – com reações absolutas de querer sentir só o essencial. (ibidem)

Numa época contemporânea, o autor (1993, p.59) fala do sentir formal e como aparece de modo oposto – como repetição infinita. A

lógica de “tudo ou nada” é consubstancial ao sentir artístico moderno. A procura pelo essencial torna-se um exercício de decoração floral/vegetal – a arte pura e ornamentada pertence ao *inimicus* (inimigo interno – pulsão da vida – resulta de uma luta onde triunfa a confusão e regressa o caos); ao *hostis* (inimigo externo – burocracia – revaloriza-se as artes decorativas e as artes selvagens que se movem de modo a integrar no sentir formal os produtos artísticos e os produtos utilitários para voltar a criar a distinção entre o bom e o mau gosto, entre vernacularidade pós-moderna e internacionalidade anónima. (ibidem) O Sublime é :

“um sentir abstrato e negativo, que se alimenta do movimento e da sensibilidade, que não para diante de nenhuma existência, que pode prosseguir o seu movimento apenas na condição de recusar toda a determinação positiva, de se ultrapassar a si próprio incansavelmente, de tender incessantemente para um ideal inacessível!”

(Periniola, 1993, p.77)

Trata-se de um sentir isolado (em relação a sociedade) que recusa o sentir económico (mercantilização) – recusa de qualquer objeto, palavra ou olhar. (ibidem, p.75)

Periniola (1993, p.79) explica que o sentido histórico se move em prol de um enraizar do sentir coletivo de toda a Humanidade (considera aspetos rudes/obscuros – exclui a vida social).

O sentimento estético torna-se numa ponte para o abismo do medonho, já o sentimento histórico torna-se numa ponte através da qual chega a sabedoria pagã, até aos dias de hoje. Ambos têm em comum o universo que viu na economia a origem e o fundamento do poder (têm uma preocupação comum – harmonizar numa sociedade um sentir muito particular e autónomo). (Perniola, 1993, p.82)

O sentir privado subtrai-se à carreira política, não se esgota com preocupações de viver, com amizades ou paixões (ambas são respeitadas e não fictícias). (Perniola, 1993, p.89) Este sentir (ibidem) é pura paixão simples e primitiva; é espanto – mais distante da carreira do sentir político porque não aspira a nada, não modifica o coração nem o sangue mas gera algo capaz de paralisar o corpo. Nasce ao mesmo tempo que a admiração pelo raro, excecional, extraordinário, consegue dar consciên-

cia à ignorância. (Perniola, 1993, p.93) A autonomia do sentir privado encontra o seu limite na sua paixão principal – esta depende do exterior (o mundo vulgar não a desperta, mas sim os espíritos nobres e pacientes – algo exterior à alma senhora de si mesma e de todas as paixões que experimenta. (ibidem)

O sentir mundano é oposto ao privado. Perniola (1993, pp.90-91) caracteriza-o pela forma emocional excessiva, onde herda tradições de conforto para representar a condição humana – não é um sentir que se aprenda, requer intelectualidade e vivacidade emocional, simpatia, admiração e atenção. O sentir mundano exige uma grande segurança e oferece liberdade. Este implica um máximo envolvimento e dinamismo por parte da pessoa que provoca a transmissão de uma simpatia imediata. (ibidem, p.94)

2.3.6.

Fazer-se sentir

Quando o já sentido coloca de parte o sentir, Perniola (1993, p.97) diz tratar-se de um pensamento metafísico que é uma afirmação “do acto sobre a potência, do agir sobre o sofrer a ação” – quando o agir é privilegiado, é estabelecido um critério de discriminação entre o pensar e o sentir, a saúde e a doença, o macho e a fêmea; continuando “da forma sobre a natureza, da alma sobre o corpo, das faculdades intelectuais sobre as afetivas” – o lado emocional da vida é visto com passividade e subordinação, já o lado intelectual da vida é visto de forma ativa e impassível. (ibidem,p.98)

No entanto, este pensamento ativista metafísico, segundo o autor (1993, p.98) só se realiza completamente no sentido contemporâneo. Enquanto este for uma simples posição do pensamento não vai conseguir subtrair-se ao ressentimento diante de um sentir que o pressiona constantemente – gera a hipocondria e a fobia . Desta forma, a impossibilidade metafísica torna-se uma realidade social: uma via de acesso à efectualidade – onde o carater originário de moeda viva e do homem-coisa exclui o sentir que este projeto metafísico segue há milhares de anos. (Perniola, 1993, pp.98-99) Perniola explica que é no período contemporâneo que se cancela a

experiência do sentir e a atividade intelectual autónoma – esta última é essencial para a metafísica, o que torna esta conquista num total falhanço. (1993, p.99)

“No mundo actual, a circulação das sensologias tomou o lugar da actividade, a reflexão e o eco do já sentido substituiu o pensamento: tanto o agir como o pensar estão subordinados à negociação permanente das mercadorias sensológicas que pretendem esgotar todo o universo contemporâneo.”

(Perniola, 1993, p.99)

Isto é, a concretização e a abolição do projeto metafísico – são desprezados todos os impulsos do corpo e dos afetos (alienação do sentir): todo o trabalho realizado em prol da atividade intelectual acabou por ser em vão. (ibidem)

Perniola (1993, p.99) acrescenta: num mundo contemporâneo a metafísica aspira à totalidade – única realidade incondicional para todos – e assim cria-se um novo modo de sentir, onde “tudo deve ser experimentado por todos sob a forma do já sentido” (ibidem) No entanto, segundo o autor, ainda existe uma boia de salvamento para este desejo de suprimir o sentir direto – pessoas que fogem à socialização das emoções e dos afetos. É verdade que é impossível criar uma nova proposta para os antigos modos de sentir – “a vida e a forma, o espírito e o coração, o sentimento e o sentido, a paixão e o arrebatamento, são dimensões da experiência que têm uma grande força” para se opor à burocracia, à ideologia, ao mercado, à política (todas elas estruturas em queda). (ibidem, p.100) O autor aponta como a única cura para qualquer tipo de mal-estar que esteja relacionado com a existência particular, a procura por experiências estranhas para a nossa vida tradicional e Ocidental. (ibidem)

O autor fala desta concepção metafísica do sentir como um sofrer, rege-se hierarquicamente através das faculdades humanas, que colocam o pensar (atividade pura) a um alto nível e o sentir (passividade total) num baixo nível. Perniola (1993, p.101) inumera esta ligação, primeiro através da escrita onde ambas estão ligadas ao verbo *pásho* (sofrer como paixão é a patologia como passividade); a relação a *aísthésis* que inclui a percepção e a inteligência; por fim a relação com o *ménos* que inclui o lado afetivo como a vontade da ação. Ambas são formas

distintas da metafísica, onde esta trata a segunda através dos limites da estética subordinada ao conhecimento, e a última através de delírios e loucura. (ibidem)

Perniola (1993, p.103) diz que o *sentir implica um novo sentir* ou seja, a sensibilidade afetiva e a emoção não são comparáveis a uma forma ideal e imaterial – nascem de uma ponderação, decisão e consolidação prática (ou seja de um exercício). O autor acrescenta ainda que o sentir é seletivo – cada um tem a capacidade de perceber quais são as portas que abre e quais são as portas que fecha (trata-se de um processo espontâneo: aprender a sentir = aprender a viver). (ibidem)

No entanto, podemos ver outro ponto de vista que acaba por completar o primeiro. Perniola (p.103) explica que o lado afetivo = operação intelectual; então a operação intelectual = receção afetiva, ou seja o pensar é acolher o que vem de fora, o que é estranho; fazer-se sentir é oferecer a nós mesmos algo que tenha a capacidade de estar no mundo – desta forma não somos nós, como sujeitos, que sentimos algo mas oferecemo-nos a um sentir que é levado para outro lugar.

“A experiência do fazer-se sentir equivale a um dar-se, a um conhecer-se, para que através de nós o outro, o diferente, se torne realidade, acontecimento, história.” (Perniola, 1993 p.103)

O fazer-se sentir converge na operacionalidade do sentir, na receptividade do pensar e, por último, Perniola (1993, p.104) acrescenta um terceiro momento, o lado mais comum da expressão, ou seja, dar voz e corpo, ao sentir-se herdeiro da experiência *aísthésis* e do *mésos*. Este fazer-se sentir afirma de uma forma simples e firme o carácter imprescindível de uma experiência que é resultado da sua plenitude, completude e perfeição. (ibidem)

O *já sentido* leva-nos a algo que já aconteceu para um sentir realizado; o *fazer-se sentir* é inseparável da vivência do presente, onde o importante é o aqui e o agora, e esta possibilidade está sempre presente na nossa vida. O fazer-se sentir concede a cada geração a continuidade da repetição, mas onde o retorno não é garantido e só o futuro poderá realizar. (ibidem, p.105)

Perniola (1993, p.106) referencia formas de sentir distintas que o fazer-se sentir apresenta: por um lado a *aísthé-*

sis – a serenidade de um sentir cósmico, uma descoberta do intelectual como sentido da alma com o corpo e do homem com o ambiente que o envolve; por outro o *ménos* – a possessão, um sentir teatral que oferece força onde a dinâmica é enigmática e contraditória, estranha à tranquila identidade do sujeito individual.

Este sentir cósmico e o sentir teatral encontram-se no sentir filosófico. O autor (1993, p.133) explica esta ligação através da sensibilidade da *aísthésis* e da recetividade inteligente do *ménos* que estão presentes no filosofar – desta forma, esta é a manifestação mais completa e rica do fazer-se sentir: O conhecimento do presente advém da meditação e possessão, da calma e do entusiasmo.

O fazer-se sentir filosófico aconselha, de forma simples e única: “estar em qualquer lugar e sempre na meta, porque onde quer que seja está-se sempre a nascer.” (Perniola, 1993, p.136)

2.3.7.

Ser humano

Vilas-Boas (2010, p.10) fala da importância da curiosidade e do guerreirismo que existe no ser humano. O Homem necessita de entender, dissecar e dominar o que o envolve. Existe dentro de cada um uma necessidade enorme de significado e de busca que ocupam um cargo vital para a nossa espécie. (2010, p.11) No entanto, esta procura obsessiva de compreender pode sobrepor-se à afetividade, consequentemente destorcer a nossa sensibilidade. (2010, p.11)

Perniola (1993, p.24) define o Homem como animal racional. Dividindo-o em 2 partes: a razão (social, coletiva, autónoma) e a animal (ausência de instituições, de história, de memória, de cultura, da solidão, da morte).

A elevação do Homem perante o reino animal traz, segundo Perniola (1993, p.25), uma consequência imprevista, ou seja, tudo o que no entender do Homem não permita socializar é banido da Humanidade e reduzido a uma outra dimensão, longe da idealizada, ou seja, as bestas (parte da vida animal que nada

tem a ver com o mundo do homem – pensamento socializado).

Para o autor, acontece o que já tinha acontecido na história da Humanidade, o Homem é tratado como besta (recusado o estatuto de humano devido à sua associação irracional). (ibidem)

Perniola (1993, pp.25-26) defende que a burocracia quebrou a ligação entre o Homem e a Natureza vegetal que está implícita na noção de comunidade. Quando o agir humano é declarado como atividade oficial desligado de laços e lugares onde esta se desenrola (eficiente) o mundo vegetal deixa de ser um paradigma da vida coletiva. O autor explica que esta relação homem-planta está ligada a todos os utentes dos serviços burocráticos: a função da burocracia é gerir o movimento dos humanos, desenraizá-los do seu contexto original e colocá-los em vasos (onde ficam, normalmente, até à sua morte).

O Homem-animal (considerando material sensível) e o Homem-planta (considerado material impossível de sentir) antecipam o Homem-coisa (considerado material inanimado). É definido por ser mais coisa que todas as coisas existentes (mais poder, menos agradável). Segundo Perniola (1993, p.27) esta mudança teve origem num processo histórico-social (exclui o indivíduo da experiência de sentir).

Perniola pede para pensarmos nos nossos avós, que por ele são considerados homens-mercadorias (com boas ou más qualidades), já nós somos considerados homens-dinheiro (sem qualidades onde o imaginário faz parte do real). Nesta época, o dinheiro gira uma excitação, uma liberdade, um poder. (Perniola, 1993, p.41)

Segundo Perniola (1993, p.42), um homem sem qualidades mantém-se num presente espacial e menos intemporal. Ser sem qualidades.

Temos dois pontos de vista distintos, mas que na sua essência colidem no mesmo desfecho. Vilas-Boas fala da força que emerge de dentro do ser humano, que pode ser algo genuinamente belo e enriquecedor, como também pode ser algo que cega e distorce a nossa realidade. Desta forma vai ao encontro do homem-dinheiro de Perniola, que esquece as suas origens, deixou de respeitar o que o rodeia e torna-se num homem bárbaro, apesar de ser considerado um ser intelectualmente desenvolvido e conhecedor das suas virtudes.

2.4

SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Perniola (1993, p.45-46) descreve a sociedade contemporânea como :

“sociedade do espetáculo, como sociedade da imagem, como videocultura, onde é privilegiada a dimensão visual: a sociedade actual é de tal modo considerada como a continuação quer da civilização grega, que atribuía à teofonia, ao parecer, à visibilidade, um papel fundamental, quer da civilização moderna que (...) foi definida como a época da imagem do mundo”.

Nesta época, segundo o autor, o já sentido é mais um já ouvido do que um já visto. Perniola (1993, p.46) justifica esta forma de sentir graças à reivindicação de ser dinheiro – não mercadoria – digamos ainda, moeda corrente. No agora, o *acusma* (o que se ouve) é mais comum que o *theasma* (o que se vê), mas ainda mais vulgar é o foi ouvido (o que já foi sentido) que dispensa de ser ouvido novamente. (ibidem) O autor caracteriza o já sentido, dos dias de hoje, como uma escuta já feita, reutilizada, com um grande número de “vozes, de sensações e de afectos [prontos a] investir sem saber do que se trata, sem já mais os ouvir ou os sentir!”. (Perniola, 1993, p.46)

A ciência já criou todo o tipo de máquinas, desde máquinas que agem a máquinas que pensam. Perniola fala agora da exploração de uma máquina que sente. (1993, p.46) Se olharmos para o nosso dia-a-dia, a forma como nos deslocamos para o trabalho ou para qualquer outro lugar, vemos que nos fazemos rodear de máquinas que sentem. Muitos são os automóveis que sentem a aproximação de um muro ou de um carro. Nós percebemos que a máquina sente algo quando começa a fazer um ruído infernal que só para quando cedemos à sua vontade. Tal como esta máquina, muitas outras vão surgir de forma a facilitar a vida deste Homem-dinheiro que já nem precisa de sentir para se deslocar. Temos vindo a assistir a esta ligação entre o sentir

com o já sentido que, como Perniola esclarece, já não pertence ao homem. (ibidem, p.47)

Segundo Perniola (1993, p.68) o espírito idealista antecipa a sensologia contemporânea: na forma como se move, na forma de ser (muda sempre de cor para voltar sempre à mesma). A moeda viva é quase uma realização do espírito (realiza-se a si mesma – pode tomar a forma que pretende incluindo a forma inicial). Esta moeda viva não é determinada, nem responsável, deve opor-se às ilusões, às utopias e aos devaneios que não levam a lugar nenhum. Ela não tem necessidade de percorrer o seu percurso nem de contar a sua experiência para ser real. (ibidem, p.69) No que diz respeito ao coração, o autor explica a certeza da realidade do seu sentir que é ao mesmo tempo ponto de partida e de chegada – ele não se parte aconteça o que acontecer. Desta forma, a moeda viva tem o poder de alienar o homem de forma a levar o seu coração à ruína. (ibidem, p.69-70)

Vivemos numa época em que cada um segue o próprio sentir individual. Desta forma como é que podemos pensar que o mundo está organizado em prol de um fim? (ibidem, p.72) Na realidade, parece que construímos uma sociedade em cima de uma ideologia, de uma terra onde a ordem a beleza reinam, onde a fera se transforma num ser forte, a avareza em riqueza a ambição em saber. (ibidem, p.73) A resposta para uma boa sociedade não está nos livros, mas sim em nós mesmos, na consciência de nos tornarmos aquilo que somos.

2.4.1.

Após-dever

“A nossa época opõe uma cultura hedonista-utilitarista do «cada um por si». (...) O nosso mundo, onde o indivíduo não parece ter outro horizonte que não ele próprio, tem menos necessidade de cruzadas virtuosas que de uma ética da responsabilidade. Mais modesta, esta privilegia lógicas dialogadas e não autoritárias, pragmáticas e não incantatórias. Em resumo, propõe um compromisso sábio entre o possível e o ideal.”

(Lipovetsky, 1996, p.29)

Desde há séculos, os valores morais são sempre os mesmos, no entanto sofreram uma alteração de significado. Lipovetsky (1996, p.29) defende que esta ética tem uma história, um facto social em que é legítimo fasear as suas ruturas ao nível prático como ao nível das representações. Trata-se de uma regulamentação ao nível social da moral (ética e conduta), e não ao nível do bem e do mal. (Lipovetsky, 1996, p.30) No entanto, para o decorrer do trabalho não é essencial tratar desta temática a nível histórico, visto que é uma temática defendida e estudada no livro *A Sociedade em Busca de Valores*, surge apenas como uma breve observação aos valores morais da nossa sociedade e que tanto explicam o declínio que esta está a sofrer.

Após estudar o *sentir* defendido por Perniola, fazia todo o sentido procurar desmistificar, ao nível científico, algum cepticismo e dogmatismo da sociedade.

Encontramo-nos a viver numa sociedade pós-moralista (oriunda dos séculos XVII-XVIII), que estimula o desejo, o ego, a felicidade, o bem-estar individualista, mais do que o altruísmo e a generosidade. (Lipovetsky, 1996, p.31) A nossa cultura, que em tempos foi regida pela ética do sacrifício, hoje faz-se dominar pela felicidade e pelos direitos subjetivos.

As sociedades do consumo-comunicação de massa “deixaram de exaltar sistematicamente os mandamentos difíceis; funcionam agora fora da forma dever, fora da obrigação moral intransigente e disciplinadora”. (Lipovetsky, 1996, p.32)

A sociedade de pós-dever contribuiu para a desagregação das formas de enquadramento e autocontrolo dos indivíduos; minam o sentido de esforço em prol dos resultados a curto prazo – especulação em vez de produção; transgressão dos princípios éticos – corrupção, remunerações escondidas, fraude fiscal. (ibidem)

“À medida que se afundam as instâncias habituais de controlo social (a Igreja, o Sindicato, o Partido, a Família, a Escola), assiste-se à reconstituição dos guetos com familiares sem pai, com o analfabetismo, tráfico de drogas, com violências e delinquência extremas. Para o conjunto de uma parte da população, a época pós-moralista engendra um individualismo sem regras, «avariado», desestruturado, sem futuro”

(Lipovetsky, 1996, p.32)

A afirmação transcrita acima relata uma das faces da nossa sociedade, no entanto o sentido de indignação, segundo Lipovetsky, não foi radicado e não nos encontramos num grau zero a nível de valores. A nossa sociedade tem um núcleo estável de valores, que são conhecidos e aceites: os *direitos humanos*, a *honestidade*, a *tolerância*, a *recusa da violência* e da *crueldade*. (ibidem) Quanto menor for a glorificação do dever intransigente, mais se reforça a legitimidade dos valores humanistas.

No entanto, talvez possamos culpar a comunicação social pela dissipação dos valores humanistas. Quando passa programas como o Love on Top, ou o Secret Story perdemos alguma da esperança, individual, que existe na nossa sociedade, torna-se um meio irresponsável e que não olha a meios para atingir objetivos. Uma vez que a própria comunicação social é uma janela para a violência, a desonestidade, o analfabetismo, o desrespeito, o insulto, o individualismo «cada um por si» e poderia continuar com ideologias individualistas e destruturadas; torna-se difícil inserir valores humanistas em olhos e ouvidos formatados.

Apesar de todas estas observações, não é verdade absoluta que a época do *Após-dever* seja sinónimo de cinismo generalizado – queda de todos os valores. Lipovetsky (1996, p.33) comenta a preocupação com a proteção dos direitos humanos e com as gerações futuras (ecologia) com respostas e pensamentos sábios. O autor defende que o mundo autónomo pós-moralista, não carrega a desordem sem travão nos costumes – *a cultura do pós dever funciona como um caos organizador*. (ibidem)

O princípio da desordem organizadora funciona, segundo Lipovetsky, como a relação à tolerância que é posta em segundo lugar entre as virtudes que se espera inculcar às crianças. A tolerância é um valor das massas, mesmo quando, em certos momentos alguns pontos negros sujam a sua imagem.

“Não é a ideia do dever, enquanto tal, que se afunda, mas a ideologia do dever disciplinador e hiperbólico, ou seja, o valor da renúncia suprema a si próprio, no altar da Família, da História, do Partido, da Pátria, da Humanidade. Evidentemente que o Abade Pierre e ou a Madre Teresa estão à cabeça das pessoas respeitadas e admiradas, mas as suas preferências já não têm nada que ver com a interiorização de uma moral exigente em si mesma, com a prioridade incondicional do altruísmo, por exemplo. Fala-se de «regres-

so» da moral... Espantoso regresso quando se vê que as boas maneiras são consideradas mais importantes que a solidariedade! Quando se pede para destacar, numa lista de 17 qualidades morais, as cinco virtudes que desejaríamos ver prioritariamente inculcadas nas crianças. Apenas 15 por cento dos europeus se preocupam em mencionar o altruísmo. A obrigação de socorrer outrem ocupa apenas o 15º lugar entre 17. Ao mesmo nível da paciência! Quando se interroga a faixa dos 13-17 anos sobre aquilo que os pais verdadeiramente lhes ensinaram, 75 por cento falam da necessidade de trabalhar bem para ter um bom emprego. Mas, o respeito pelos princípios morais é apenas citado uma vez em cada quatro: a própria ideia da educação moral perdeu o valor.”

(Lipovetsky, p.34-35)

A citação transcrita acima também não significa que já não existe moral, mas que existe uma ideia de moral difícil, rebuscada, regular, categórica, que deixa de ser socialmente legítima. (ibidem) Se pensarmos, como o autor, nos deveres negativos: Não matar, não roubar, não causar sofrimento; reconhecemos todos, mas os deveres positivos não, julgamos como positiva a dedicação a causas exteriores a nós próprios. Desejamos normas morais mínimas e indolores: ter a família perfeita sem divórcio, com os filhos perfeitos, ajudar causas nobres, dar dinheiro à caridade mas não com muita frequência pois é um dever de todos.(ibidem)

No entanto, para Lipovetsky (1996, p.35) estas ações de humanidade podem ser perigosas na perspectiva de encobrir a inação política, ou seja existe tanto poder mediático como existe pouca decisão política. Acrescenta ainda que cada vez mais o Estado democrático procura embelezar a sua imagem perante a opinião pública, tornando a moral como vector da imagem de marca do político.

São cada vez mais os média (1996, p.35) que se fixam em causas prioritárias, onde permitem o acesso à solidariedade, e ao mesmo tempo libertam o indivíduo: poder de mobilizar altruístas, e consequentemente desculpabilizam as suas consciências (drama que vai ao encontro dos pensamentos de Martine Joly nomeadamente ao consumo de imagens). Através da caridade mediática, Lipovetsky (1996, p.36) diz que a moral não desaparece, torna-se sentimental «à la carte», intermitente, espetacular, uma forma de consumo interativo de massa.

Lipovetsky (1996, p.36) defende que:

“se a tendência forte das nossas sociedades é a favor de uma «moral sem obrigações nem sanções», os direitos subjectivos como a busca de soluções fáceis e dialogadas, uma outra tendência restabelece a legitimidade do «virtuosismo» (antiaborto, censura antipornografia, extremismo higienista, a «repressão total» em matéria de droga)”.

De certa forma a era pós-moralista termina com a exaltação do dever em benefício de uma ética liberal e pragmática, por outro lado o espírito fundamentalista cresce de forma minoritária. (ibidem)

Para Lipovetsky (1996, p.36), a construção do futuro não exige grandes cruzadas moralizadoras, tão encantatórias como ilusórias, tão heroicas como incapazes de resolver os seus problemas reais.

“No nosso mundo, temos menos necessidade de hinos aos grandes valores do que de alargamento do reino das virtudes modestas, à frente das quais está a honestidade e o respeito da lei. Cidadania modesta não significa ética frouxa, mas sólida em relação aos valores humanistas e limitada nas ambições regeneradoras. Devemos fazer recuar a legislação e as atitudes virtuosas em benefício de lógicas dialogadas, liberais e pragmáticas, ligadas à construção de limites legítimos, que definam princípios, que procurem o melhor e não o bem.

É preciso reabilitar a inteligência do «meio justo», tanto na ética como na política e na economia, se não queremos que se confirme o adágio «o inferno está cheio de boas intenções». A política e a economia sem a moral podem parecer o inferno, mas a moral sem a política e a economia fica doente. A verdadeira ética não está nas grandes declarações de generosidade, está numa solidariedade inteligente, na procura de compromissos humanistas entre o possível e o ideal, o presente e o futuro, a eficácia e a justiça social. É preferível ter acções «interessadas», mas capazes de melhorarem a sorte dos homens do que boas vontades puras mas incompetentes. Sem ética, a República morre, mas sem a inteligência dos meios, a ética é impotente para fazer recuar o mal e a justiça.”

Lipovetsky, 1996, pp.36-37

2.4.2.

Lisboa - capital do nada

Este título surge com o livro *Lisboa capital do nada*, o magnífico projeto que foi desenvolvido e escrito por Mário Caeiro sobre o projeto Marvila, com o apoio de inúmeras figu-

ras. Realizou-se durante 30 dias com eventos diários, através da Arte, Fotografia, debate, interseções, e muitas outras. Parte da vontade de intervir na cidade com a consciência de que esta é um terreno privilegiado.

Lisboa parada, a lisboa caótica por causa do barulho dos carros, a lisboa inacessível por causa da sua própria morfologia e modo de desenvolvimento, a lisboa triste e cheia de reflexos de fado, a lisboa popular dos bairros sociais... A arte é capaz de dinamizar todo um território e a sua população. (Caeiro, 2001, p.479)

Partilho da opinião de José Carneiro (cit. por Caeiro, 2001, p.321) quando este nos diz que são as próprias pessoas que têm de contribuir para a criação de uma identidade urbana. A realidade é que se qualquer um de nós contribuir com um pequeno gesto, nem que seja plantar uma roseira, está a tornar o espaço público mais acolhedor de modo a que se identifique com o mesmo. Desta forma criam-se laços de carinho e proteção com a planta/ espaço. Segundo Carneiro, “não podemos programar a cidade para oferecer emoções aos habitantes se não nos programarmos a nós próprios, habitantes, para recebermos emoções da cidade”. (cit. por Caeiro, 2001, p.321) Desta forma, é quase dever de cada um sair à rua e estar aberto para a sociedade de modo a poder dar e receber de uma forma natural.

Filomena Silvano (cit. por Caeiro, 2001, p.324) cita Richard Sennet quando este define a cidade como o meio “onde os desconhecidos se encontram”. Muitos preferem as cidades ao campo. Decerto que as cidades se tornaram mais ricas e com mais ofertas desde o campo cultural ao campo profissional e por aí fora. No entanto, será este encontro de que Sennet nos fala um encontro de culturas? Ou uma fuga dos campos à procura da “terra prometida”, que é capaz de saciar qualquer desejo?

É certo que a diversidade da cidade gerou sujeitos mais ricos, mais complexos, mais interessantes. Mas também gerou sujeitos mais pobres, mais violentos, mais excluídos. São muitos os sujeitos diferentes, que pretendem ser únicos mas que no fim acabam ligados pela mesmo engano, pela mesma roupa, pelo mesmo desejo, pela mesma promessa. Em tempos onde deve-

riam ser os sujeitos mais interessantes a procurar uma igualdade entre classes, são os sujeitos mais excluídos que tendem a lutar por tal direito.

Muitas foram as alterações que pessoas interessantes fizeram no nosso país. Até a forma como escrevemos foi facilitada, tudo tende a ser facilitado. Será que Portugal tende a ser o país do fácil? Aqui é fácil não haver respeito entre os interessantes e os excluídos. Como Silvano (ibidem) diz, o respeito pelo outro deveria ser algo a entrar na gramática dos comportamentos urbanos.

A educação que se baseia na tradição muitas vezes não tolera o conhecimento cultural. São impostas regras pelo meio onde vivem, pela família, pela própria cultura. Ou existem grupos que vivem no seu universo sem se cruzarem com outras etnias “como se não quisessem ver mais do que aquilo a que são obrigados” (Caeiro, 2001, p.325). Muito se fala de discriminação racial, onde muitos negros não têm direito às suas ideias. Onde um negro, ou cigano, ou árabe faz um ato de criminalidade e todos os da sua etnia são metidos no mesmo saco. No entanto, esquecem-se que muitos são os brancos criminosos e não são todos metidos no mesmo saco. Muitos são os interessantes que cometem crimes dos quais saem impunemente. Temos de recordar que a diferença não está tão longe como pensamos. “A nível de raça, a nível económico, ela está até na nossa própria família”. (Caeiro, 2001, p.325) A cidade tem de coexistir entre “a identificação com o outro e a necessidade do confronto, no respeito da diferença”. (Caeiro, 2001, p.325) A cidade precisa de sítios com alma, como os bairros onde existe o espírito de vizinhança de coexistência de diversos conjuntos identitários. “Só aí nasce a cultura, considerada enquanto transmissão de patrimónios culturais aos outros.” (Caeiro, 2001, p.326)

São muitos os jovens que já não se fecham nos guetos e procuram respostas na cidade. No entanto, são também muitos os jovens que vêem os pais falhar, que são eles próprios segregados. Surgem os gangs, os assaltos, a má vida. Isto agita o desenvolvimento das relações sociais. Geração que não lida económica, social e culturalmente com a diversidade presente, para sobreviver numa metrópole que não os acolhe só pode ter

como resposta cultural um discurso fundamentalista (cerrado e fechado). A metrópole é uma atração para estes jovens, no entanto não está desenhada para eles. (Caeiro, 2001, p.327)

2.4.3.

Espaço público

Herlânder Elias afirma que o espaço público é “produzido e controlado pelos media” (cit. por Caeiro, 2001, p.328). É o “espaço do marketing” e nele existe uma inclinação para otimizar o comportamento: “ a música tem de ser dissonante, os objetos devem ser agressivamente pop, a imagem deve ser em alta definição, o corpo tem de ter uma alta performance, as personagens têm de ter alto estilo e tudo funciona em alta competição.” (ibidem) Elias defende que o espaço público devia ser pensado, de raiz, para ser um espaço de convívio e não de consumo e subjugação. (ibidem, p.329)

Desta forma, Elias define o espaço público por ser uma área de combate, onde os média se sobrepõem à educação e às escolas, pois conseguem ser bastante sedutores. Segundo Aurora Celeste, presidente do conselho diretivo da Escola Secundária D. Dinis, os educadores têm muita dificuldade em combater a quantidade de informação que chega aos seus alunos, fora do sistema educativo. Desta forma o papel do professor deixa de ser de transmissão de saberes mas sim apoio e transformação dos saberes adquiridos. Assim a escola passa a ter um papel de apoio onde é possível os alunos encontrarem-se a si próprios. (Caeiro, 2001, p.328)

Daniela Brasil, arquiteta urbanista, contrapõe ao dizer que um sujeito ao deslocar-se no meio da cidade não consegue absorver o excesso de informação oferecida pela publicidade. Muitas das vezes os telemóveis roubam toda a atenção ao sujeito, ou então pode ser preferência do mesmo contemplar as luzes que iluminam a cidade, olhar com mais atenção para as texturas dos edifícios, ler um livro ou conversar com o cidadão ao lado. Para Brasil, é “possível filtrar a cidade, vivê-la

com o espírito contemporâneo do flâneur, ou seja, com o corpo parado mas em velocidade.” (cit. por Caeiro, 2001, p.330)

Aurora Celeste recomenda que “o futuro possa levar ao encontro” (ibidem, p.330), num espaço que proporcione a gargalhada e a reflexão. Para Elias, um centro comercial é um espaço que transmite a arrogância e violência da sociedade. Tudo é demasiado bonito, demasiado design, demasiado chique, demasiado efêmero. De três em três meses tudo muda, os adereços, a roupa, tudo tem um curto prazo. “Eu estou na moda, logo também sou, também posso”. (Caeiro, 2001 p.330) Existe uma arrogância pop, no que se faz, no que se compra, no que se vende. Tudo se compra porque deixou de existir uma responsabilidade da invenção do sistema “somos todos vítimas e predadores” (Caeiro, 2001, p.331)

A função específica que define um objeto deixa de existir, e o mesmo passa a representar apenas a imagem dele próprio e do próprio consumidor que o adquire. “Já não existe um fim, somente um meio” (Caeiro, 2001, p331)

2.4.4.

Cidades do futuro

Filomena Silvano (cit. por Caeiro, 2001, p.459) afirma que “escolhemos viver em cidades porque elas fazem de nós seres humanos mais complexos”. Tornamo-nos seres mais livres, no entanto não significa que sejamos mais felizes. Num meio social e culturalmente diverso há menos coisas a serem-nos apresentadas como indiscutíveis. Temos mais escolha, por isso refazemos mais a imagem de nós próprios e do mundo. (Silvano, cit. por Caeiro, 2001, p.459)

Rosário Salema, arquiteta paisagista, fala sobre as cidades do futuro e como estas se questionam a todo o momento. O que serão as cidades nos próximos anos? Quais as nossas expetativas? Que expetativas estão a ser criadas para as gerações futuras?

A grande perda das últimas décadas, nas populações urbanas é o tempo. Aquela obsessão excessiva que outrora existia para com o espaço deixa de fazer sentido, e o tempo ocupa o primeiro

lugar na lista de preocupações, nomeadamente a falta do mesmo. “O futuro tem como promessa recuperar o tempo”. (Silvano, cit. por Caeiro, 2001, p.334) O objetivo passa por reaprender a vida para além do trabalho.

Cada vez mais somos uma cidade ecológica, solidária e cultural, no entanto continuamos a viver em detrimento da produtividade. O futuro procura diminuir o desequilíbrio entre o rural e o urbano. A realidade é que muitos dos espaços urbanos “albergaram resíduos dispersos na paisagem rural”. (Caeiro, 2001, p.334)

2.4.5.

Cultura, desenvolvimento e libertação

Malcolm Miles (cit. por Caeiro, 2001, 339), professor de Arte e Design na Universidade de Plymouth, questiona-se qual será a melhor forma de criar um desenvolvimento urbano sustentável. Diz que passa por questionar o enquadramento, os métodos e caminhos e não em termos políticos ou económicos, porque é na prática da vida que se fazem as mudanças na sociedade. Ou seja, no nosso dia-a-dia existe a consciência, e só através de uma mudança na consciência é que pode ocorrer uma mudança social radical. Se assim não for, o medo prevalece e o conceito e a atualidade separam-se, “a qual tem uma relação recíproca com a separação entre arte e vida, a mesma que existe entre desenho e ocupação de espaço”. (cit. por Caeiro, 2001, 339)

Partilho do pensamento de Miles, quando nos diz que vivemos numa época que é difícil e estranha, da qual é igualmente difícil não ser arrastado para a futilidade assim como para a adrenalina que advém de um mundo em guerra. No entanto, há muito tempo que o mundo está em guerra, grande parte das dificuldades do dia-a-dia residem no facto de sermos constantemente confrontados com a escolha que aparece como sendo entre opostos. Segundo o autor, assenta numa separação entre o sujeito pensamento e mundo objetificado, um mundo onde se reclama poder, mas reduz-se à sua representação através de um sistema de signos. Deste modo, o plano sobrepõe-se ao ato de

construção, o design sobrepõe-se à atualidade, o que torna a ideia mais pura que a realidade. (Caeiro, p.340)

“As categorias condicionam os casos, mas os casos reconstróem as categorias às quais pertencem, tanto quanto as categorias lhes pertencem” (cit. por Caeiro, 2001, p.341) Miles diz que a questão prende-se, quando os elementos são estáticos como a arte e sociedade, ou a beleza e uso, que torna um elemento privilegiado perante o outro. Quando se diz que “a beleza é inútil” não há manobra de ajuste. No entanto, se assim fosse onde estaria toda a esperança que existe para um mundo melhor? Este fracasso ideológico a que temos vindo a assistir, ideias que advinham de um público de massas, provém de um defeito estrutural que interpreta o mundo para os outros, os quais são incapazes de o interpretar para si mesmos. O termo arte/artista é privilegiado em relação à sociedade ou público de massas, que exclui a criatividade que as pessoas trazem para a vida quotidiana, muitas vezes para sobreviver. (Caeiro, p.341)

Os sujeitos são agentes ativos num processo de abdicação de poder, portanto têm a capacidade de conferir a si mesmos o poder através de uma mudança na interpretação. (Caeiro, 2001, p.343) No entanto não significa que esse sujeito vai ser um político, ou economista, ou até mesmo ganhar o Euromilhões. Significa que vai conseguir construir um pensamento consciente, aprender a ver em si mesmo as contradições da sociedade dominante e a agir. “As narrativas culturais são válidas na forma como pensamos que a realidade é, quando não a conhecemos diretamente. Porque a realidade está em constante mudança, incluindo a nossa própria enquanto sujeitos; as narrativas estão abertas a revisão”. (cit. por Caeiro, 2001, p.343)

Miles partilha os pensamentos de Peet & Watts quando estes consideram que “os problemas do mundo não afluente são o resultado não da ignorância dos locais, mas de pressões externas.” (cit. por Caeiro, 2001, p.348)

2.5

ARTE

Rudolf Arnheim (1998) começa por fazer um diagnóstico superficial sobre a arte, e questiona-se sobre o risco que esta corre de ser sufocada pelo palavrório. Enquanto as classes baixas e médias de todo o mundo visitam museus e leem livros sobre arte, as elites já estão num patamar muito à frente dos museus e dos livros.

Podemos compreender isso através de uma afirmação de Sarah Thornton (2008, p.221) quando esta relata a Art Basel na Suíça e descreve os muitos milionários que aterram os seus jatos privados e estão prontos para gastar as suas fortunas num evento mundialmente determinante para o futuro de galerias e artistas.

John Baldessari (cit. por Thornton p.108) vem de uma geração onde não existia uma ligação entre arte e dinheiro; no entanto com o decorrer dos anos, segundo ele em 1980 o dinheiro passa a fazer parte do mundo da arte. Thornton (2008, p.26) aponta como causa para a venda de obras de artistas vivos o facto de as obras mais antigas serem agora escassas, o que empurra o mercado para a atualidade e leva os artistas à ribalta. Isto leva a que as obras atinjam valores exorbitantes e que alguns artistas se percam no seu caminho. Baldessari (cit. por Thornton, 2008, p.109) vê o mercado da arte como algo irracional e pouco saudável.

As obras de arte são geradas a uma velocidade louca. Thornton (ibidem) diz que o tempo em que as obras saem do estúdio e o momento em que chegam ao mercado para revenda está a ficar mais reduzido, e é grande a procura por arte nova, jovem e recente. No mundo dos leilões a arte é vista como propriedade, como um lote, como uma avaliação, não é de todo um ponto crítico que os artistas procuram com o seu trabalho. No entanto o valor que

pedem por uma obra não pode ser visto como sinónimo de qualidade (Baldessari, cit. por Thornton p.109)

A arte, mais do que nunca tornou-se numa fábrica de gerar dinheiro, onde as elites podem ostentar a sua grandeza e disputar a sua importância. Adquirem as obras em leilões, feiras ou galerias.

Assim como a Bienal de Veneza, ocorre de dois em dois anos e tem como objetivo captar o momento artístico global, “é a maior assembleia mundial de *insiders* do mundo da arte, e seus observadores”. (Thornton, 2008, p.221)

A procura recai sobre os jovens artistas:

“encontra-se a maior pureza. Quando compra a primeira ou segunda exposição, encontra-se dentro da construção de identidade do artista. Não tem a ver com a compra da peça. Tem a ver com o comprar parte da vida de alguém e onde essa pessoa irá com ela. É um compromisso mútuo, que é muito intenso.

(Rubell, cit. por Thornton, 2008, p.98)

Para um colecionador, como é o caso da senhor Rubell, a arte é uma crença, ela diz que vai a uma galeria como a sua mãe ia à igreja, porque ajuda-a a compreender a forma como vive (ibidem). É tão apaixonada por arte que esta tornou-se numa parte do seu portefólio financeiro, afirma até que colecionar arte torna-se num vício. (ibidem)

Poe (cit. por Thornton, 2008, p.112) acredita que se os artistas “forem bons, fazem arte porque têm de o fazer, não o fazem para agradar ao mercado.” Thornton (2008, p.112) acredita que:

“Num mundo que abandonou a mestria como o critério dominante pelo qual avaliar a arte, é colocado um maior valor no carácter do artista. Se os artistas forem vistos como estando a criar simplesmente para satisfazer o mercado, isso irá comprometer a sua integridade e o mercado perde confiança no seu trabalho”

David Teiger (cit. por Thornton, 2008, p.113) afirma, a existência de dois tipos de apreciadores de arte, inicialmente os aprendizes, “gostam de arte contemporânea, de artistas vivos, de arte do seu tempo”; e os que têm muitos estudos, “gostam de arte do passado”. Nas páginas seguintes encontramos alguns exemplos de obras/artistas que são expostas na Art Basel ou numa bienal, neste caso, a de Veneza.



Figura 3: 727 - 727, 2006
Acrílico sobre tela
Três painéis 118 1/8 x 59 3/16 x 2 3/4 polegadas cada
TAKASHI MURAKAMI
Obra exposta na Art Basel



Figura 4: Womem Afromuse, 2006
Aquarela e lápis no papel
45,7 x 30,5 cm
CHIRS OFILI
Artista com obra exposta na
Art Basel



Figura 5: Saint Claire 37 wanks
accross Northern Spain, 2003
Barro 84 x 55x 55 cm
GRAYSON PERRY
Artista com obra exposta na
Art Basel



Figura 6: *Balloon Swan (Blue), Balloon Monkey (Red), Balloon Rabbit (Yellow)*, 2004-2013
Aço inoxidável polido com revestimento de cor transparente
350.5 x 302.3 x 238.8 cm , 381 x 596.9 x 320 cm ,
426.7 x 271.8 x 205.1 cm
JEFF KOONS
5 versões
Artista com obra exposta na Art Basel



Figura 7: *Fissures (Orange) and Ribbons (Orange, Blue): With Multiple Figures (Red, Green, Yellow), Plus Single Figure (Yellow) in Harness (Violet) and Balloons (Violet, Red, Yellow, Grey)*, 2004
JOHN BALDESSARI
Artista com obra exposta na Art Basel



Figura 8: *Room with a view*, 2003
Fotografia
170 x 130 cm
SOPHIE CALLE
Edição de 5
Artista com obra exposta na Art Basel



Figura 9: *Blue Face* Grotjahn, 2005
 Ólio sobre linho
 61 x 49 polegadas
 MARK GRO TJAHN
 Artista com obra exposta na Art Basel



Figura 10: *Inwendig Volle Figur*, 2006
 Tinta e resina
 ANISH KAPOOR
 Artista com obra exposta na Art Basel



Figura 11: The Door to Revolution, 2015
 Acrílico sobre tela
 90 x 80 polegadas
 ODILI DONALD ODITA
 Artista com obra exposta na Bienal de Veneza



Figura 12: Maypole: Take No Prisoners, 2007
 NANCY SPERO
 Artista com obra exposta na Bienal de Veneza



Figura 13: My Bed, 1998

TRACEY EMIN

Artista com obra exposta na Bienal de Veneza





Figura 14: *Mother and Child (Divided)*, 1993

DAMIEN HIRST

Vidro, aço pintado, silicone, acrílico, monofilamentos, aço inoxidável, vaca, vitela e solução de formaldeído

Duas partes, cada uma (vaca): 1900 x 3225 x 1090 mm | 74,8 x 127 x 42,9 em |

Duas partes, cada uma (vitelo): 1029 x 1689 x 625 mm | 40,5 x 66,5 x 24,6 em

Artista com obra exposta na Bienal de Veneza



Figura 15: *The Flux and The Puddle*, 2014

DAVID ALTMEJD

Plexiglas, quartzo, poliestireno, espuma expansível, argila epoxy, gel de epóxi, resina, cabelo sintético, vestuário, sapatos de couro, linha, espelho, gesso, tinta acrílica, tinta látex, fio de metal, olhos de vidro, paetês, cerâmica, flores sintéticas, ramos sintéticos, cola, ouro, penas, aço, cocos, resina aqua, serapilheira, sistema de iluminação, incluindo lâmpadas fluorescentes, tinta Sharpie, madeira

327.7 x 640.1 x 713.7 cmm

Artista com obra exposta na Bienal de Veneza

Thornton (2008, p.113) afirma que, agora, mais do que em qualquer outro tempo, as pessoas estão a adquirir arte contemporânea e a probabilidade é que a maioria seja historicamente insignificante. Pode ser, pessoalmente, significativa, inteligente, até edificante, mas a longo prazo muitas coleções vão parecer ruínas arqueológicas de uma antiga lixeira. (ibidem) “Não serão fidedignas ou influentes. Não terão alterado a forma como olhamos a arte.” (ibidem)

Para Andrea Rose (cit. por Thornton, 2008, p.236) uma bienal oferece uma oportunidade a pessoas afastadas do centro do mundo da arte para verem o que outros vêem: “Ligam as pessoas ao grande diálogo internacional e reúnem-nas a ideias que são actuais noutros sítios”. Acrescenta ainda que “A Bienal é uma coisa muito temporal. Não se encaixa em todos os artistas. Vê-se quais são as tendências do momento e escolhe-se o melhor artista (...) que reflecta o que se está a passar lá. O conflito (...) é se se escolhe alguém para fazer história ou se se confirma a história.” (Rose, cit. por Thornton, 2008, p.236)

Cuauhtémoc Medina (cit. por Thornton, 2008, p.230) afirma que a Bienal deve supostamente fazer avançar as coisas. Deve trazer alguma instabilidade para o sistema, não reproduzir o consenso. Deve ser aventureira, não avessa aos riscos.

Para Amy Cappelazzo (cit. por Thornton, 2008, p.248) “a arte é um espectáculo bem organizado num cenário exótico”, em que a bienal serve para ter fantasias não concretizadas onde as pessoas não procuram uma experiência marcante com uma obra de arte mas sim esperam que aconteça algo de bonito.

Francesco Vezzoli (cit. por Thornton, 2008, p.244) afirma que a Bienal de Veneza é como o festival de Cinema de Cannes, onde a fronteira entre a arte e o entretenimento está cada vez mais ténue e desaparece lentamente. Explica ainda que as duas áreas seguem, cada vez mais, as mesmas estratégias, pois talvez os artistas estejam desejosos de atenção ou de financiamento para os seus projetos.

Iwona Blazwick (cit. por Thornton, 2008, p.239) remata ao dizer que “adora sair de um espaço banal e entrar num espaço com arte. Adoro estar imersa numa ideia ou numa estética ou algo

fenomenológico. Sinceramente, recebo o suficiente de vida banal.” Questiono-me, e não recebemos todos? resta ter e desejar que outros queiram ter o olhar e o interesse que tem Blazwick.

De facto o mundo da arte expandiu-se e ganhou velocidade. Enquanto se vive a euforia das bienais, ou leilões, as revistas de arte têm o papel de trazer um significado a todas estas obras. (Thornton, 2008, p.184)

2.5.1.

Arte em Portugal

Caeiro (2014, p.108) conta como Portugal nos anos 1960 viveu numa ditadura, que foi crítica para a cultura nacional, na qual esta se viu obrigada ao isolamento das suas motivações autênticas. A população estava confinada a um baixo nível de ensino, que levou à falta de informação massiva por parte da opinião pública, consequentemente gerando um conservadorismo da cultura oficial. (ibidem) Deste modo, a relação entre arte e sociedade ficou afetada, graças também ao nível de formação cívica e de cidadania legada pelo regime fascista que fez com que não exista tradição de um espaço público moderno na realidade portuguesa.

No entanto, alguns artistas tentam aproximar-se da dinâmica internacional. Os artistas que procuraram atualizar-se ao nível da arte contemporânea foram principalmente os que tiveram experiências no estrangeiro, a aprendizagem da diferença, o contacto com o outro internacional. (ibidem) Os artistas apresentados nas páginas seguintes foram o resultado da proximidade entre Portugal e o resto do mundo. As linhas construtivas destes artistas são o reflexo de uma dinâmica retórica dos seus atos, onde por vezes ostentam a consciência de como a arte funciona ou faz sentido na cidade. (ibidem)

“Para a emergência de um campo da arte em Portugal, foi fundamental um certo clima pré-revolucionário que já se sentia antes de abril. Foi o caso de Exposições 73, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, que reuniu centena e meia de trabalhos de 72 artistas, números surpreendentes que já denunciavam um certo desejo de mudança.”

(Caeiro, 2014,p.110-111)



Figura 16: *Alcácer-Quibir*, 1964
Técnica mista sobre tela
175.5 x 125 cm
ANTONIO COSTA PINHEIRO



Figura 17: *Arco-Iris*, 1971
Metal e acrílico
RENÉ BERTHOLO



Figura 18: *Mulher-terra-vida*, 1977
Acrílico, terra e relva
80 x 270 x 160 cm
CLARA MENÉRES



Figura 19: *Uma floresta para os teus sonhos*, 1970
Troncos de madeira de pinho tratados
210 cm x 36 m2
MARK GROTHJAHN
ALBERTO CARNEIRO



Figura 20: *Do It*, 1993
Guache, óleo e colagem sobre papel e papel japonês
43 x 26.5 cm
ALBUQUERQUE MENDES

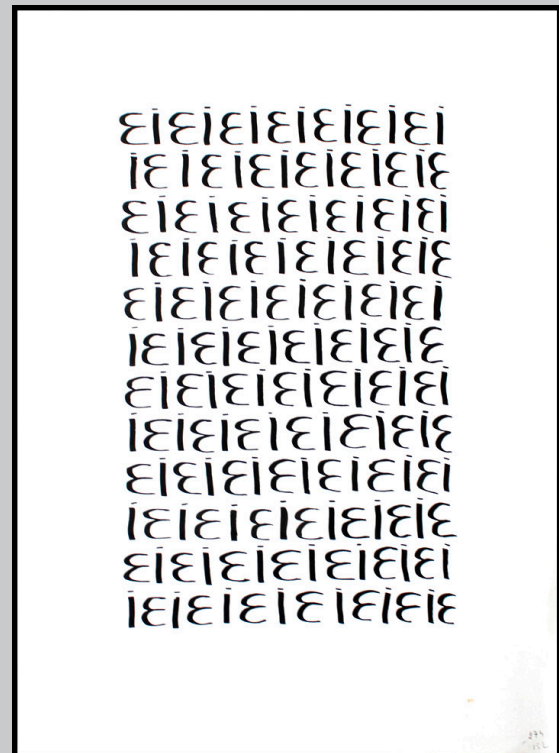


Figura 21: *Variações sobre um ditongo*, 1978
21 x 29,7 cm
FERNANDO AGUIAR

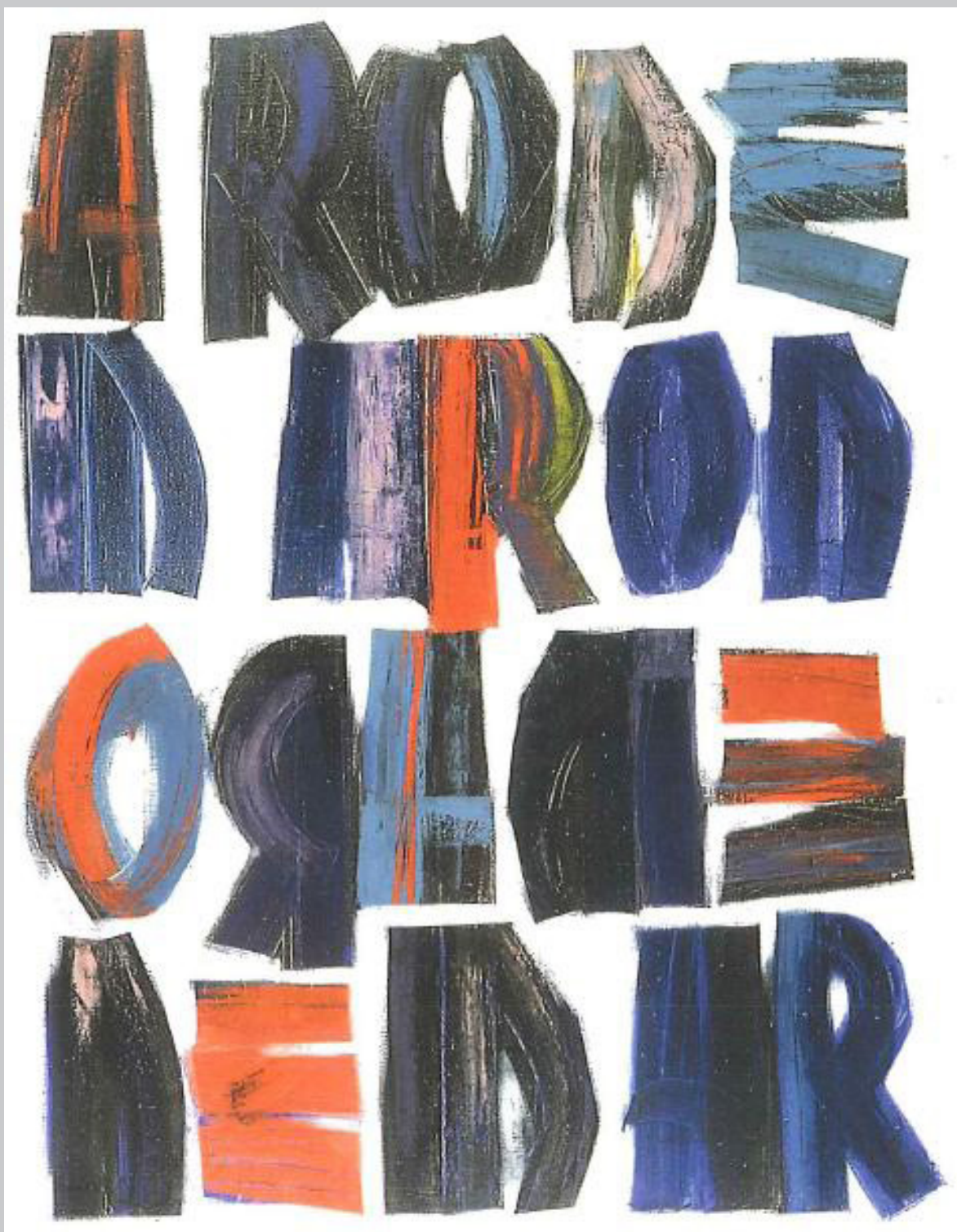


Figura 22: Uma rosa é, 1968
acrílico sobre tela
200 x 161 cm
JOÃO RODRIGUES VIEIRA

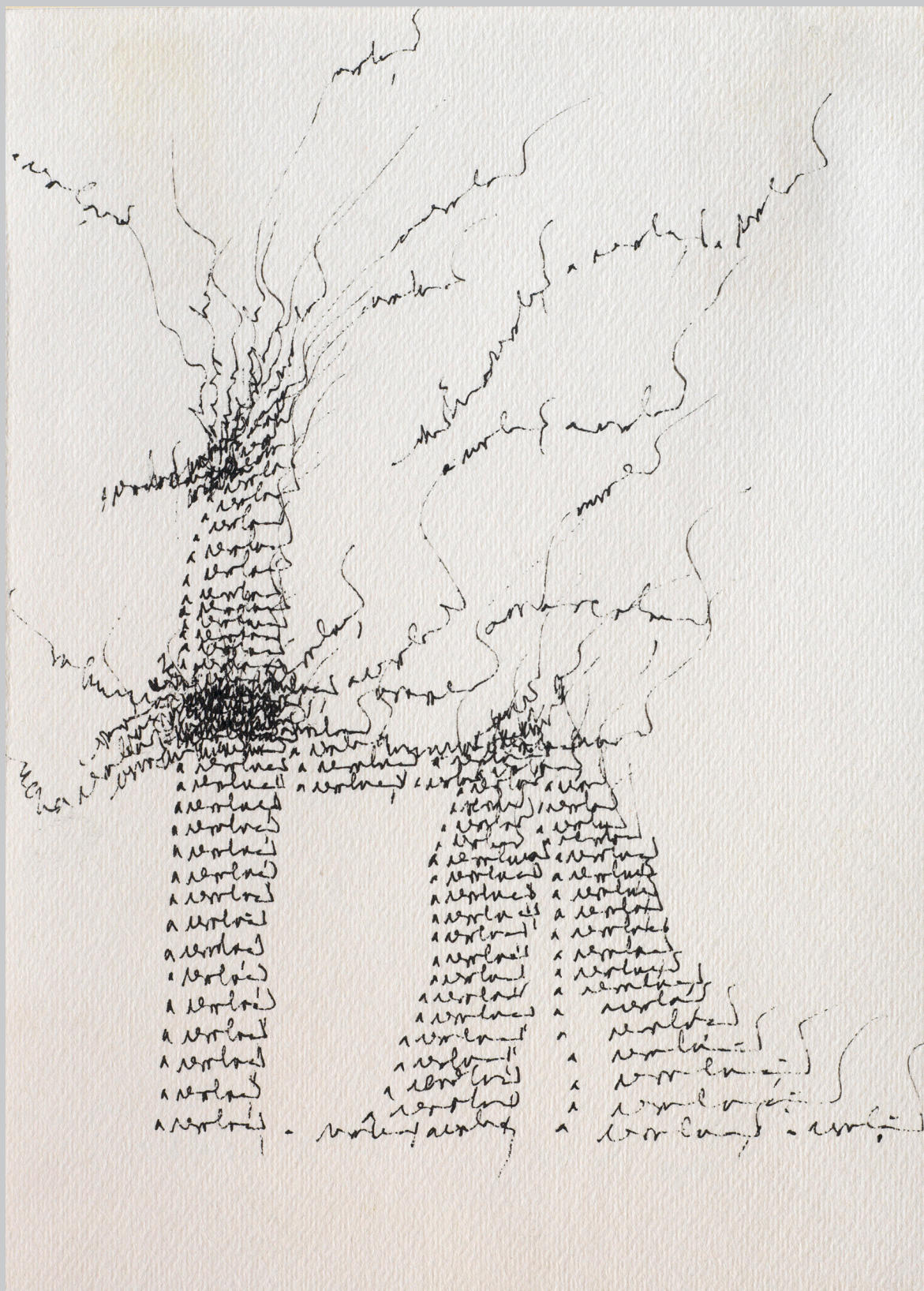


Figura 23: *Desenho (Revolução)*, 1975
Tinta-da-China sobre papel
19 x 14 cm
ANA HATHERLY



Figura 24: *HOMO SAPIENS*, 1977
Jaula no Jardim Zoológico de Lisboa
ALBERTO PIMENTA

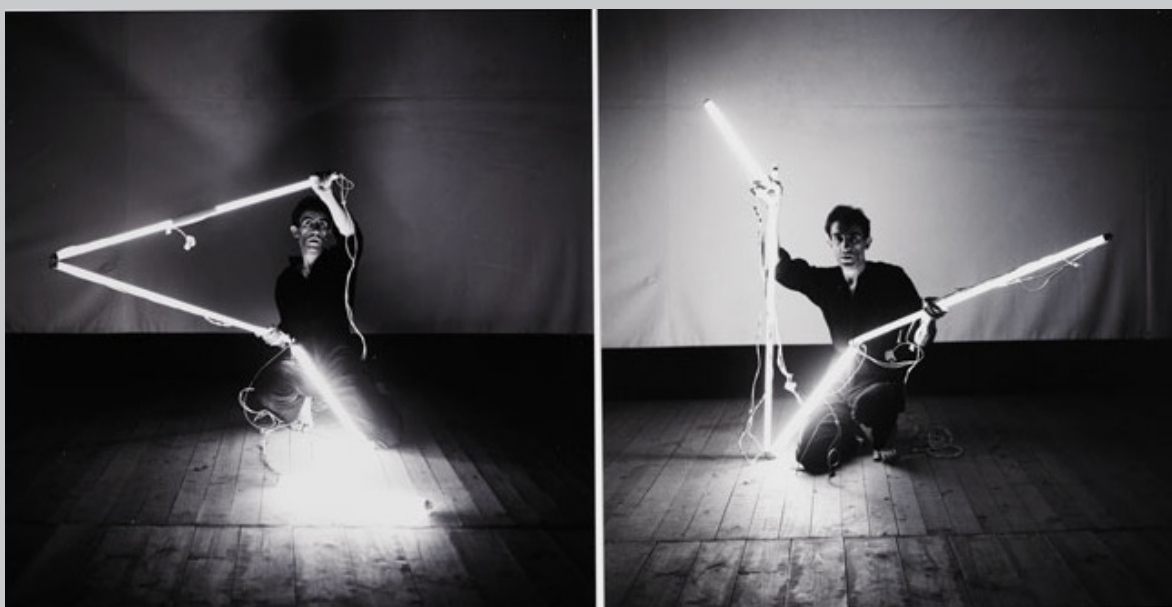


Figura 25: *From the series "Bio-Virtual"*, 1981-87
performance na Gulbenkian, Lisboa,
SILVESTRE PESTANA



Figura 26: a Camões e a ti , 1980
II Bienal de Cerveira Vila Nova de Cerveira
CARLOS NOGUEIRA



Através das imagens, conseguimos perceber que estes artistas conseguiram acompanhar o novo paradigma da arte contemporânea. No entanto, Caeiro (2014,p.111) refere a ausência do movimento coletivo, o que faz com que poucas sejam os coletivos com manifestações impactantes e raras as estruturas com capacidade de operacionalizar as tensões produtivas de vanguarda numa lógica urbana.

Mas, apesar de tudo existiram acontecimentos urbanos em Portugal. Um dos trabalhos de Costa Pinheiro que relata o desenho urbano e retrata uma ligação entre a ação no dispositivo urbano. “ Os objetos lúdicos de Citymobil, projeto imaginário em que a cidade é permanentemente transformada pelos seus habitantes – e se sucedeu a um trabalho sobre o brinquedo e seu transporte para cenários de ficção científica -, são arte urbana que busca uma funcionalidade desconhecida e até hoje rara no contexto português.” (Caeiro, 2014, p.11)

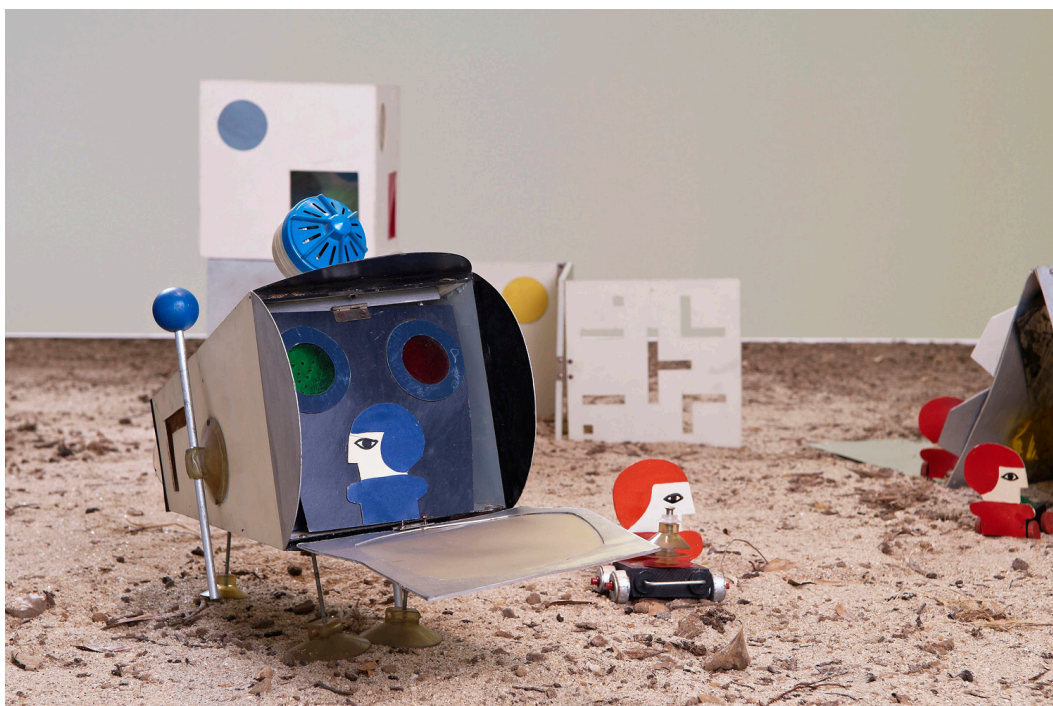


Figura 27: *Citymobil* , 1967-1968
II Bienal de Cerveira, Vila Nova de Cerveira
ANTÓNIO COSTA PINHEIRO

A ironia é determinante para a arte portuguesa crítica da forma urbana, que torna as obras efémeras. O Citymobil nunca chegou a ser realizado em Portugal, só no estrangeiro.

Na década de 1970, realçaram-se algumas dinâmicas coletivas, como por exemplo o coletivo KWY que foi considerado por Pinto de Almeida como um dos raros movimentos de arte portuguesa a ser reconhecido fora do país, e que permite estabelecer uma contemporaneidade internacional. (cit. por Caeiro, 2014, p.113) “As coisas são interessantes na medida em que possam ajudar a sonhar de olhos abertos.” (Bertholo, cit. por Caeiro, 2014, p.113)

Outro movimento que marca esta década é o coletivo Acre que tem como lema uma arte para toda a gente (ibidem); Lima Carvalho defende que surge com o intuito de romper com a arte elitista, uma arte de câmara, uma arte agradável e morna, uma arte como forma de investimento. (cit. por Caeiro, 2014, p.113). Caricata na sua ação, é conceptual e profundamente comunicativa, é o espelho de ações de grupo e atua na cena humana. Trata-se de uma arte que se preocupa com as funções sociais da arte e do artista, onde se liberta dos compromissos políticos mas estando ligada aos rituais religiosos da cultura popular portuguesa. (ibidem, p.114)

A liberdade de expressão encontrava-se supostamente garantida em abril de 1974 (ibidem), mas houve ainda muitas questões democráticas que se revelaram um entrave à experiência da liberdade. Caeiro (ibidem) relata uma invasão ao pátio do Palácio Foz, onde existia uma estátua de Salazar que foi coberta com panos pretos. Tratou-se de um ato de happening democrático, diz Caeiro, um ato coletivo que verbaliza/ultrapassa qualquer decisão democrática até aí pendente.

Com o episódio do mural em Lisboa – lugar onde o trabalho do artista se mistura com a euforia das crianças e adultos presentes; é onde próprio público contribuiu para a festa e criou uma torre de tijolos que foi ao mesmo tempo pintada pela multidão. (ibidem) A vida está a ser comunicada através da arte, ou a arte é comunicada através da própria vivência.

“(...) a arte-social particularmente importante nestes anos, primeiro pela amplitude do seu ethos (ação semigovernamental e para-militarizada que abrangeu amplo territórios em todo o País), depois pelo rigor estratégico do seu logos (relacionado com premissas teóricas, políticas e conceptuais precisas, ampliadas

com intensidade) e finalmente pela excecionalidade das emoções (pathos) em jogo (uma arte ‘em tempo real’, envolvendo inúmeros criadores em operações de modificação concreta e imediata das populações, através das artes).”

(Caeiro, 2014, p.117-118)

Surge também neste período a Alternativa Zero (ibidem, p.120) que é a iniciativa que marca a emergência da arte contemporânea em Portugal, e ostenta alguma da arte pública crítica. Aqui faz-se um especial destaque para a imagem da figura 18, que marca esta época devido ao seu teor erótico. Muitos são os autores deste conjunto Alternativo que revelam uma consciência dos modelos fundamentais da linguagem artística com intenções comunicacionais. (ibidem) “a Alternativa tanto fecha um ciclo emancipatório e politicamente empenhado, como abre um ciclo cínico, em que os aspetos da exposição (...) transitam da esfera da luta política para formas de arte (...) embrenhadas na gestão (...) da sua própria reação.” (Caeiro, 2014, p.120)

Em suma, a Alternativa continua com algum entusiasmo pela arte pragmática, de consciência e com algumas noções críticas onde a obra de arte é desmistificada, num contexto de obra aberta, o artista é visto como um operador estético; revela um certo cinismo político na consciencialização do seu papel no mercado da arte, das ideias e da cultura. (ibidem, p.121)

A arte moderna e contemporânea fica popularizada muito rapidamente, no entanto o estado não promovia o património artístico, logo sem museus não existe crítica institucional nem a afirmação do valor formativo da arte consegue ganhar lugar na sociedade contemporânea. (ibidem, p.125) Apesar de ser um período de continuidade, Caeiro acrescenta o lado imundície visual do espaço urbano que acaba por ser um período dominado pela construção civil – ocorre um desleixo face ao espaço público.

Caeiro (2014, p.126) acredita que em Portugal só alguns artistas conseguiram acompanhar a deriva crítico-discursiva e etnográfica dos anos 1990 internacionais – desta forma a arte política acaba por reafirmar-se através de um sistema centralizado numa poética própria; a superação desta questão por parte do artista é uma questão centrada na análise retórica mas que vai ser estrututante para o século XXI.

Há ainda artistas, como o caso de Luís de Campos, que partem da imagem para a criação de momentos de consciencialização crítica e social – obras com uma vertente conceptual/documental que ao nível temático se aproxima da arte pública, do estatuto da imagem, da clareza das propostas, da dignidade da abordagem da condição urbana; cria uma ligação entre as pessoas e o seu enriquecimento. (Caeiro, 2014, p.131)

A fotografia surge, aqui, em resposta à cultura contemporânea que reconfigura o real a partir da sua imagem, explora de forma a transparecer as suas certezas – a fotografia tem o poder de destruir a ignorância e de ampliar o conhecimento da condição humana através das temáticas selecionadas, de pessoas e situações que quebram com a representabilidade óbvia. (ibidem) “Só é banal quem se deixa canibalizar pela banalidade que lhe impõem, como todos sabemos no nosso íntimo. Cada figura é como um pronome indefinido que no entanto especifica, humaniza os contextos nos quais se integra”. (Caeiro, 2014, p.131)

A época de 2000 é um tanto ou quanto animadora no que diz respeito à educação, devido ao aumento da educação universitária e da renovação dos ideais académicos. (Caeiro, 2014, p.138) É uma fase de afirmação, onde os projetos enraízam a personalidade e posição, como também a sustentam através da investigação. (ibidem)

“Note-se que, apesar do rigor e pontualidade da excelência teórica das posições daqueles protagonistas da cena da arte, a arte pública continuava a ser absolutamente residual. Noutros termos, a questão da materialidade regressa em força, mas sem a devida atenção dos valores não-representacionais do processo urbano e do tecer do social.”

(Caeiro, ibidem)

Caeiro (ibidem) acrescenta que na visão do coração da arte como sistema, existe uma personalidade que através da instalação, do processo de retórica, é verdadeiramente capaz de colocar o poder da arte ao serviço do horizonte público.



Figura 28: *La Casa di Roma*, 2015
PEDRO CABRITA REIS



Figura 29: *Absent Names*, 2003
aluminio pintado, luzes fluorescentes
400x1000x600 cm
PEDRO CABRITA REIS



Figura 30: *Gargoyles*, 2016
 Dois gárgulas: um auto-retrato e um retrato do arquitecto
 Troufa Real. LEONEL MOURA



Figura 31.: *BRIDGE*, Ponte de Sor, 2011
 A estrutura cristalina é basicamente um tubo que suporta o
 peso da travessia.
 A iluminação LED altera a cor Ponte à noite. Alguns sensores
 detectam a presença e iluminam a passagem.
 LEONEL MOURA

2.5.2.

CRIATIVIDADE

Depois de ingressar no ensino superior muitas foram as vezes que me questioneei sobre a criatividade. Os professores em todas as aulas realçavam este conceito. Todos eles acreditavam que a criatividade é um processo muito pessoal que não pode ser ensinado. No entanto falam tanto nela, tantas vezes foi referida, que se tornou quase num mito, uma descoberta interior rara que poucos conseguem alcançar. Eu procurei a criatividade em todo o lado, nos livros que lia, dos quais tentava extrair todas as palavras com o objetivo de conseguir absorver alguma réstia criativa que o autor pudesse ter libertado; quando saía à rua olhava para as árvores, como cresciam magicamente num mundo onde o ar dificulta até a nossa respiração, e elas arranjam criatividade suficiente para desenhar troncos com formas esbeltas e únicas; ao pequeno-almoço procurava a criatividade do pasteleiro através da forma que dava ao seu pão; no supermercado onde a exposição dos produtos promete transmitir criativamente o nosso desejo perante eles; em todo o lado, em tudo o que fazia procurava loucamente a criatividade.

Criatividade, criatividade, criatividade, tantas vezes ouvida e pronunciada esta palavra com o passar do tempo fez-me torcer o nariz sempre que mais uma vez era ouvida. Criativo tornou-se numa palavra desagradável, é quase como dizer a um coveiro que fez uma cova esbelta. Então porque continuamos a desejar a criatividade no mundo da arte? É uma palavra que é um “cliché meloso utilizado por pessoas que não estão profissionalmente envolvidas com arte” (Thornton, 2008, p.80) Sarah Thornton (ibidem) diz ainda que este conceito de criatividade é uma noção “essencialista” que está diretamente ligada com aquele falso herói denominado de génio.

Michael Asher (cit. por Thornton, 2008 ,p.81) defende a sua opinião em relação ao termo criativo, onde diz que as decisões tomadas quando se realiza um trabalho são, muitas vezes, sociais. Normalmente, um aluno que se insere no mundo da arte está de algum modo “impaciente com o mundo”. (ibidem)

Desta forma, a criatividade existe sim mas a criatividade

não é o essencial, não é o auge do trabalho. O importante é o intelectual, o pensamento, a defesa. Cada um pode “fazer o que quiser, se conseguir defendê-lo.” (Asher, cit. por Thornton, 2008, p.82)

Este tópico surge de forma a libertar o pensamento, de tantos que como eu procuraram a criatividade em todos os recantos do seu ser e nunca encontraram. Ela, a meu ver, não nasce conosco, é algo que surge com a nossa vida social, cultural, política até. Surge com a nossa impaciência perante o mundo, com o desejo de mudar e alterar algo, com o nosso pensamento distante e inquietante. Não deve ser algo intimidador e limitativo, nem confundida com talento, porque esse sim nasce conosco. Deve aparecer sem aviso, sem procura, sem nervosismo, mas com trabalho, com interesse, com pesquisa. Basta acreditar e defender a verdade de cada um. Poderíamos mudar este termo de processo criativo para algo como processo trabalhável, uma das palavras preferidas de Ascher e que aqui encaixa sugestivamente.

2.5.3.

ARTE PÚBLICA

Este subtema não tenciona ligar-se ao que conhecemos como arte no espaço público. Pretende fazer-se valer por si só, ou seja, fazer uma religação entre a ideia de arte pública e prática social, inicialmente incomum mas defendida por Antoni Remesar.

Remesar (cit. por Caeiro, 2001, p.479) realça este distanciamento em prol da arte, de modo a defender a sua autonomia – esteticismo burocrático; de modo a isolar a prática artística das questões públicas críticas e ao mesmo tempo impor essa prática pura no domínio público – exibicionismo burocrático para provar a sua veracidade. No ponto de vista do autor, acreditar que um trabalho deste género transformaria a cidade num museu/galerias a céu aberto – enriquecimento através de instalações ou exposições ou simples decoração urbana liberal, é cometer um grave erro filosófico e político.

Defende este pensamento (ibidem, p.480), pelo facto de desde o século XVIII as cidades funcionarem como um grande projeto estético e museológico – como uma galeria de arte pública monstrosa consagrada a enormes exposições, permanentes ou temporárias, de instalações arquitetónicas ou ambientais; jardins de esculturas monumentais; pinturas murais – oficiais ou não, graffiti; espetáculos mediáticos; performances; happenings – sociais ou políticos; land-art; eventos económicos, ações e explosões; todas estas demonstrações de arte são em prol do público e procuram enriquecer a dinâmica da galeria de arte, através da encomenda de trabalhos artísticos para o domínio público da cidade. Estas obras acabam por decorar a cidade e automaticamente estão a apelar a uma pseudo-criatividade sem ter propriamente alguma ligação com o espaço citadino.

“Tal embelezamento é desfear, tal humanização provoca alienação; e a nobre ideia do acesso público torna-se suscetível de ser tomada por predominância do privado.” (Caeiro, 2001, p.479)

2.5.4.

ARTE ILEGAL E ARTE VADIA

“O graffiti é uma afronta ao poder, é um exercício de liberdade, de libertação, é um grito!” (Caeiro, 2001, p332)

Ana Santa-Bárbara (Caeiro, 2001, p332), socióloga, entende que, segundo o estado português, nenhum cidadão tem o direito de criar um graffiti. Ato punido por lei, no entanto é contornado pelos graffiteurs assim como “a lei contorna os direitos alienáveis de qualquer ser humano”. (Caeiro, 2001, p332) Vivemos numa sociedade de privilégios (a justiça, a saúde, a educação, o trabalho, a habitação) e desigualdades. Apesar de nos enaltecermos pelos direitos dos cidadãos criados em várias cartas constitucionais e decretos universais, a realidade é que vivemos num país onde os privilégios são só para alguns e as desigualdades são mais que muitas. (ibidem)

A imaginação destes criadores acompanha as fronteiras da sua realidade. Apesar de encararem uma parede ou um muro como “uma tela feita à dimensão do seu talento” (Caeiro, 2001,

p.332), muitos deles não têm estudos em escolas de arte, nem viajam pelo mundo e tão pouco frequentam museus. Frequentam a escola da vida, à noite procuram seguir as pegadas dos grandes protagonistas do graffiti, deixam marcas e afirmam-se perante uma sociedade anónima, “cujos braços e abraços da solidariedade foram minados pelas leis do mercado”. (Caeiro, 2001, p.332) Por vezes a Internet é a sua janela para o resto do mundo, e é lá que encontram e partilham experiências que os salvam dos guetos, dos muros, que a cidade criou para os cercar “para separar o trigo do joio, a igualdade da desigualdade, a justiça da injustiça, a fome da fartura”. (ibidem)

Quem fala de graffiti também pode falar de outras formas de arte urbana. Esta temática surge pela mensagem, pela arte que é fabricada em Portugal, pelo espírito e entrega que estes artistas transmitem com os seus desenhos. O graffiti surge neste projeto através da sua essência, da sua paixão de rua, da sua verdade. Não se trata só de graffiti, trata-se de uma mensagem. Uma mensagem para esta espécie consumidora que somos todos nós:

“Sendo a espécie humana uma espécie consumidora, que se limita a transformar aquilo que a natureza lhe fornece, devemos ter sempre presente que o ambiente é o nosso factor limitante. É o factor limitante porquanto se não houver água, solo, ar, bem como outros recursos naturais de que possamos dispor, estamos condenados ao desaparecimento enquanto sociedade. Em suma, não há economia nem sociedade sem uma base de apoio, neste caso, fundada nas capacidades do planeta Terra. Assumir esta perspectiva de predominância da dimensão ambiental sobre todas as outras nem sequer espelha qualquer intuito altruísta de reconhecer o direito às restantes espécies, e ao planeta como um todo, de terem o seu espaço sem serem constantemente utilizados ou prejudicados pela acção humana. Antes resulta de uma abordagem que podemos apelidar de egoísta, onde o reconhecimento da importância dos limites do planeta decorre da constatação óbvia de sermos inequivocamente dependentes dele”

(Fonseca, 2010, p.201)

2.6.

GEOMETRIA SAGRADA

Luís Élye define a Geometria Sagrada através de uma “(...) trama invisível e subjacente ao mundo natural e à compreensão tradicional do ser humano em todos os ofícios da Arte e da Ciência”. (Élye, 2015) Dito de outra forma, a Geometria Sagrada é considerada uma arte, uma ciência, uma filosofia, uma maneira de compreender todo o universo, uma prática geométrica, uma ferramenta que utiliza traços geométricos para compreender vários fenómenos naturais através de uma lei universal que está por detrás das várias maravilhas que a Natureza nos proporciona numa perfeita harmonia.

Temos então dois momentos de compreensão, que são a parte geométrica e a parte sagrada. Inicialmente temos a geometria “quer dizer medida (ou compreensão, pois medir é compreender) da Terra (de todos os fenómenos da Terra)” (Élye, 2008), e a parte Sagrada (de todos os fenómenos divinos). Desta forma é uma compilação de uma disciplina que permite compreender matematicamente os fenómenos universais, e o lado sagrado que lhe dá um lado espiritual e sensitivo.

A Geometria Sagrada que conhecemos hoje é no fundo pitagórica, platónica, aristotélica, e não uma geometria euclidiana. Temos o exemplo da escola de Pitágoras onde todos os alunos que iniciavam a aprendizagem não podiam ver o seu mestre, ficavam do outro lado da cortina onde apenas podiam ouvir e só no segundo momento de aprendizagem lhes era permitido visualizar o seu mestre e trocar ideias com o mesmo. (ibidem) Como ele dizia “cala-te ou então diz coisas que valham mais que o silêncio”. Desta forma, o que hoje é denominado de Geometria Sagrada implica um momento iniciático tradicional, sensitivo e intuitivo que a Geometria Matemática não alcança. O lado do Sagrado na Geometria chega quando falamos de algo através de uma componente

subjetiva/espiritual/emocional/sensitiva/sensorial. Por exemplo, todos os templos e catedrais construídos até hoje estão por cima de um veio de água pura e corrente porque a água é o que traz a vida, sem ela um templo não tem vida. Élye explica-nos seus colóquios que a principal tarefa de um mestre construtor era sentir a água no subsolo (arte de vedor) e só depois o terreno para a obra era escolhido. Tal como era a principal característica para a construção de catedrais e igrejas também é o primeiro patamar a alcançar na aprendizagem da Geometria Sagrada, sentir com o corpo a informação que o solo nos transmite para conseguirmos aplicar o conhecimento do mundo natural de modo a compreender o que não é visível através dos nossos olhos.

2.6.1.

Como aprender?

O que hoje em dia é denominado de Geometria Sagrada provém do que na Idade Média se chamava de Geometria Operativa ou Arte do Traço (*Art-du-Trait*) que só se aprende através da prática do traço, do risco. Era utilizada pelos artesãos e artistas na construção de templos ou catedrais. O nome que hoje conhecemos tem a sua primeira utilização no século XIX, é um conceito tardio, e surge com a necessidade de distanciar este conceito matemático. (Élye, 2015)

Trata-se de uma arte que é transmitida de forma tradicional e direta, entre mestre e discípulo através da prática e experiência que proporcionam uma vivência pessoal de transformação interior. “É caminho. Um caminho alegórico, simbólico, mitológico e pessoal. Um caminho sem outras barreiras que não sejam as das condições locais, interiores ou exteriores. Um caminho ao mesmo tempo individual e global. A qualquer momento, e em qualquer ponto da Terra a prática é sempre a mesma: a de compreender, verdadeiramente, o que quer dizer o “*Eu Sou Aqui e Agora*”. (Élye, 2008)

Élye (2015) explica que para praticar geometria sagrada tem que existir um reconhecimento dos fenómenos naturais e das leis da Natureza, ou seja caracteriza-a como sendo primeiramente uma geometria natural que necessita do reconhecimento da Natureza e

das leis da mesma, e então só depois pode ser posta em prática e aplicada à arte.

Portugal este ano esteve no seu melhor no Euro2016, saindo vitorioso do mesmo. Podemos utilizar esta ação de jogar a bola, do que acontece dentro de campo e criar aqui uma metáfora com a Geometria Sagrada. Se esta estivesse num campo de futebol para ter êxito no seu jogo nas balizas encontraríamos o Rigor (linhas retas) e a Tolerância (linhas curvas), no campo os jogadores seriam todo o processo de aprendizagem que é necessário percorrer, correr de frente para trás vezes sem conta até encontrar a nossa verdadeira essência. Neste jogo seríamos a bola única que percorre uma “ (...) corrente viva da evolução do ser humano, que nos exalta, mas que ao mesmo tempo nos coloca diante da verdadeira medida da palavra humildade” (Élye, 2015)

2.6.2.

Harmonia na geometria sagrada

Luis Élye (2015) defende uma grande paleta de coincidências que opera na Natureza, sendo uma delas a Divina Proporção – número de Ouro e o número de Prata. Desta forma existe uma série de proporções harmónicas ou razões harmónicas ocultas que estão por detrás de todos os fenómenos do universo – desde a forma como a Natureza se organiza até ao modo como os seres humanos criam os seus objetos, etc.

No entanto, esta harmonia da Natureza que Luis Élye (2015) refere é contestada por Vítor Belanciano. Ou seja Élye (2015), afirma que a Natureza para a Geometria Sagrada é a estrutura do pensamento e entendimento do mundo, mas para Belanciano (2015) a natureza não é necessariamente harmónica pois está sempre em constante transformação e a transformação é algo dinâmico, e desta forma a natureza não é harmónica.

Para desvendar este enredo, Élye (2015) vai até à antiga Grécia Clássica e ao conceito de cosmos que significa harmonia aplicada ao universo. Por si só a nossa herança deste conceito implica, por tradição grega, que existe uma harmonia. O trabalho do físico e músico alemão Ernst Chladni (2008) é prova

disso mesmo, ou seja ele recorre a uma placa de metal plana onde adiciona areia que com o apoio de um violino e do alcance de notas musicais origina diferentes formas geométricas perfeitas e harmônicas. Assim que ocorria uma alteração musical a areia demonstrava um estado caótico até chegar ao alcance de outra nota musical, e só assim voltava a ter uma forma geométrica perfeita. Isto para explicar que existem duas formas, uma ordenada e outra caótica, uma que é harmonia e outra que é a causa e ambas participam nos fenômenos naturais onde ambas são fundamentais e essenciais para a existência de tudo o que conhecemos. Em certos momentos do dia-a-dia utilizamos expressões como “isto é ordem”, e utilizámo-la para explicar que está ordenado e quando o fazemos falamos de duas irmãs – música e geometria – que se manifestam de forma a demonstrar essa harmonia que Chladni provou existir. Segundo os antigos construtores havia sete artes liberais sendo três delas eram dedicadas ao verbo – à palavra: à arte de bem pensar – lógica; do bem falar – retórica; e do bem escrever – gramática; e quatro dedicadas ao fazer: compreensão do número não só ao nível quantitativo mas também qualitativo – aritmética e numerologia; forma como o número se manifesta no tempo – música; forma como o número se manifesta no espaço – geometria; forma como a música e a geometria estão organizadas no universo – cosmologia. Através destas sete disciplinas era possível para os seres humanos bem-educados compreender o universo. Desta forma é possível concluir que segundo Élye e Chladni existem duas coisas essenciais que são o caos necessário (momentos criativos) e a ordem necessária (momentos estabilizadores) para a harmonia e desenvolvimento da Natureza.

Se procurarmos uma forma matemática para explicar todo este caos também conseguimos, basta pensarmos nos anos 1970, através da geometria fractal que demonstra que o caos de aleatório só tem uma característica (não se pode prever no tempo como vai progredir) de resto é completamente organizado (obedece às leis caóticas). (ibidem)

A harmonia e o caos não estão separados. Élye (2015) explica que ambos ocorrem ao mesmo tempo e chamamos caos ao processo de transição e chamamos harmonia ao processo de alinhamento.

2.6.3.

Qual é a utilidade prática da geometria sagrada?

Para responder a esta questão o melhor mesmo é colocar outra questão, ou seja Élye (2015) questiona o tamanho de um maço de tabaco e um cartão Multibanco. Ambos são um retângulo, no entanto é um retângulo harmónico (divina proporção) e correspondem ao tamanho exato da mão de um ser humano comum. Segundo Élye, desde o final do século XIX que foram feitas inúmeras estatísticas e este foi considerado o retângulo mais apetecível e que provoca mais desejo de guardar para o ser humano. Tanto os nossos telemóveis como as televisões, os computadores, todos eles estão organizados propositadamente segundo regras da geometria sagrada.

No entanto coloco outra questão: não poderemos dizer que este método tem algo de ergonomia? Porque a ergonomia estuda afincadamente as necessidades humanas e a melhor forma de um produto consegue satisfazer as necessidades humanas, e para tal são feitos inúmeros testes com bases matemáticas, estatísticas, inquéritos, etc. Ou então podemos dizer que a Geometria Sagrada é a base da ergonomia, assim como segundo os ensinamentos de Élye encontramos este método em tudo o que nos rodeia.

Portanto, para concluir, quando falamos da forma do maço de tabaco ou dos cartões Multibanco trata-se de geometria, mas a partir do momento que falamos da forma poder ser mais apetecível saímos do campo objetivo e passamos para o campo subjetivo, que foi quantificado pelas estatísticas que hoje em dia são muito utilizadas na publicidade de modo a chegar à preferência subjetiva e não matemática. No entanto penso que seja também neste patamar que a Geometria Sagrada se distancia da Ergonomia porque não pode ser subjetiva, tem de ser comprovada cientificamente.

2.6.4.

Ego e a geometria sagrada

Na Geometria Sagrada existem quatro grandes elementos/direções/encontros/universos que estão, segundo Élye (2015) em nós e na Natureza, onde só um verdadeiro conhecimento pessoal leva a uma perfeita harmonia (não está ligada a uma linguagem só mas ao conhecimento de causa).

No entanto, se pensarmos que o conhecimento (pessoal) necessita de criatividade, transcendência, superação, será que existem regras para esse conhecimento ou cada um de nós à sua maneira deveria conseguir alcançar esse conhecimento sem esses quatro grandes elementos?

Élye (2015) remonta aos Lusíadas, nomeadamente ao Canto IX, para desvendar este conhecimento. Ou seja, neste momento Vasco da Gama regressa triunfante da sua expedição à Índia e Tétis leva-o à famosa Ilha dos Amores, até ao topo da montanha onde este alcança a mecânica que regue a regra do mundo, a regra do universo.

*“Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,
Tétis e a Ilha angélica pintada,
Outra cousa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada.
Aquelas preminências gloriosas,
Os triunfos, a fronte coroada
De palma e louro, a glória e maravilha,
Estes são os deleites desta Ilha.”*

(Os Lusíadas, Canto IX)

É o que acontece com qualquer um de nós quando encontra o seu conhecimento, ou seja, no final, independentemente do processo a meta é compreender a regra para que a mesma se torne num processo de criatividade.

Na Geometria Sagrada um limite não é algo negativo nem limitado é, segundo Élye (2015), algo completamente necessário para conseguir compreender o alcance da ação geométrica que cada um tem – raio de ação ou raio de circunferência, como é

denominado em geometria. Tal como no decorrer da nossa vida, na prática da geometria temos de saber até que ponto podemos abrir uma circunferência porque corremos o risco de, se esta for aberta demasiado, não conseguirmos manifestá-la, ou de não conseguirmos alcançar o nosso objetivo e perdermos as forças. (ibidem)

Élye (2015) fornece um exemplo eloquente para justificar esta questão, pelo qual a minha pequena artista interior já passou e por vezes ainda passa, nem que seja para escrever um texto, para pintar um quadro ou para começar um projeto como este. O exemplo é o seguinte: um pintor inicialmente tem de escolher uma tela e ter em atenção o formato, o material, a dimensão – onde irá encontrar um suporte limitado para realizar o seu trabalho mas que lhe permite manifestar a sua ideia criativa que está mais uma vez limitada às tintas que o artista tem. Por exemplo, na época do Renascimento, se queriam utilizar um azul ultramarino que era feito a partir de lápis-lazuli não poderiam pintar quadros enormes porque era um tom bastante caro e não iriam ter verba para concluir a obra. Portanto, o que Élye explica é que esta noção de limite só existe na cabeça do artista, quando ele cria uma mentalidade que o estimula a ser limitado e aí sim existe o problema.

Tal como na Geometria Sagrada, nós criamos os nossos próprios problemas e as nossas próprias limitações. Desta forma nunca nos vamos conhecer verdadeiramente. Com este projeto procurei não ter limitações, pelo menos não as criar na minha cabeça. Porque foram muitas as que tive de solucionar. No entanto, para a realização da parte teórica do meu trabalho o limite não foi algo negativo, e isto foi algo que aprendi com a Geometria Sagrada.

2.6.5.

A geometria sagrada em Portugal

Reza a história que o Conde D. Henrique quando veio para Portugal, tinha em sua posse um escudo (Normando) onde era exibida uma cruz feita em tiras de couro azul sobre um fundo branco. Existe um mito que está por detrás da criação e da origem das

cores do escudo que remonta ao mito fundador da Borgonha. Este escudo é herdado por D. Afonso Henriques que, no leito da sua morte o transmite a D. Sanches I. Quando o escudo chega às mãos de D. Sanches I a fita de couro já estava gasta e só tinha algumas zonas, nas quais D. Afonso Henriques havia mandado cravejar cravos de metal.

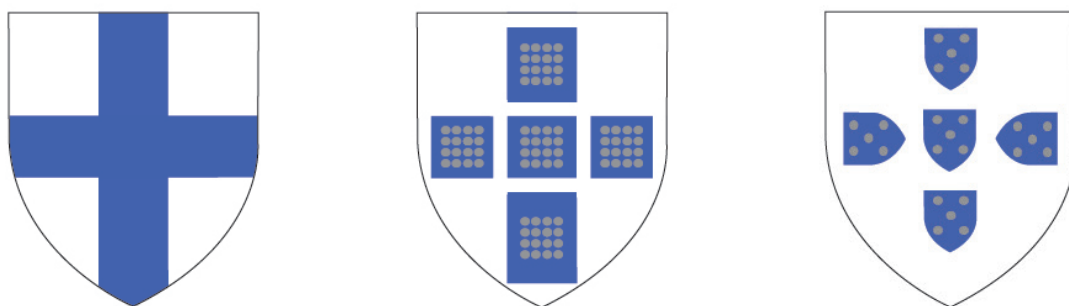


Figura 32: Evolução do escudo de D. Henrique

Élye (2015), no Colóquio *Portugal Identidade e Geometria*, no dia 31 de Outubro de 2015, afirmou que Portugal defende a existência da construção de um país que se baseia num mito que tem uma intenção já transcrita há séculos: o Quinto Império – que está marcado no escudo que D. Sanches herda.

O que vemos representado naquela imagem é o que todos conhecemos como as cinco quinas ou cinco besantes que no início eram uma infinidade de pontos, mas ao deixar o lado histórico e se olharmos para o lado geométrico, percebemos que na figura que está no centro do Brasão de Portugal há dois tipos de arranjo geométrico (ibidem):

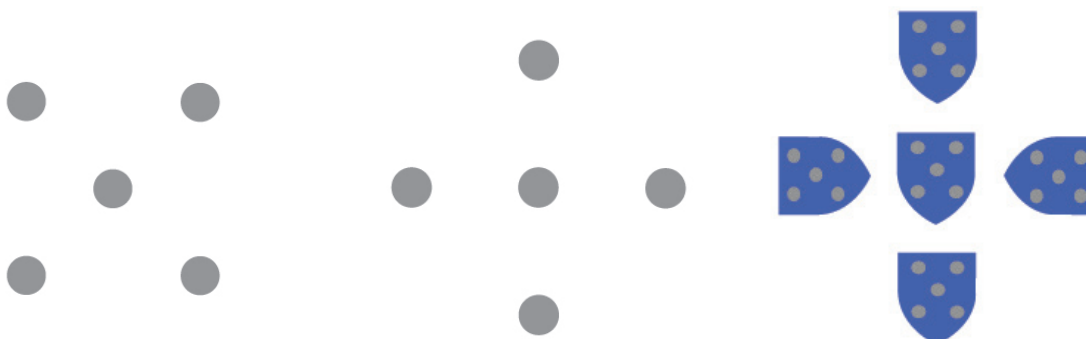


Figura 33: Arranjo Geométrico em forma de Cruz de Santo André

Figura 33.1: Arranjo Geométrico em forma de Cruz de Cristo

Figura 33.2: Resultado do Arranjo Geométrico - cinco escudetes

Os antigos construtores de catedrais tinham uma tradição geométrica onde davam nomes a estas figuras, e é aqui que Élye (2015) diz estar a primeira coincidência. O primeiro é o quadrado mãe – quadrado matéria que está representado na figura 32; o segundo é o quadrado pai – quadrado espírito que está representado na figura 34.1, no entanto para serem trabalhadas têm de ser enraizadas – de ter linhas diagonais que as ajudam a fixar (que está representado na figura 35 e 35.1) e desta forma encontram-se os dois programas que estão inseridos nas cinco quinas e são os símbolos principais da história de Portugal. Élye remata ao afirmar que é a partir das cinco quinas que todos os outros símbolos de Portugal foram desenvolvidos, ou seja esta é a nossa semente geométrica.

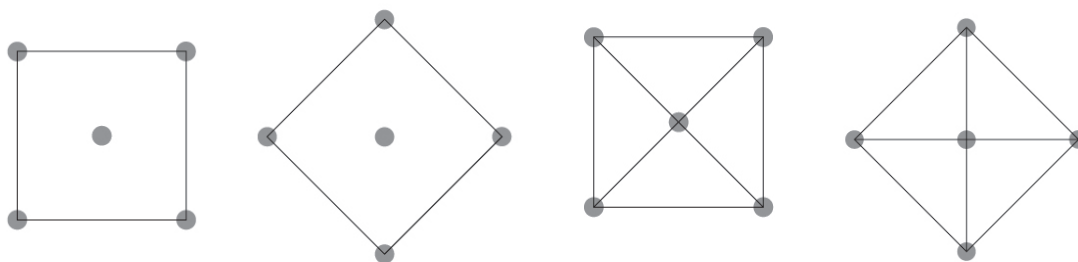


Figura 34:
Quadrado Mãe ou
Quadrado Matéria

Figura 34.1:
Quadrado Pai ou
Quadrado Espírito

Figura 35:
Enraizamento do
Quadrado mãe

Figura 35.1:
Enraizamento do
Quadrado Pai

Para contar uma história em geometria é necessário dois pontos, para poder começar a desenrolar a mesma de modo a desenvolver uma relação entre eles. Esta relação pode ser feita em linha reta ou curva – dá-se o encontro de quatro circunferências que podem estar na vertical ou na horizontal, tal como está representado na figura 36. (Ibidem)

Desta forma, através de pontos podemos começar a contar histórias geométricas diferentes graças às duas posições que vão dar cronologias diferentes que consequentemente vão obter resultados simbólicos diferentes.

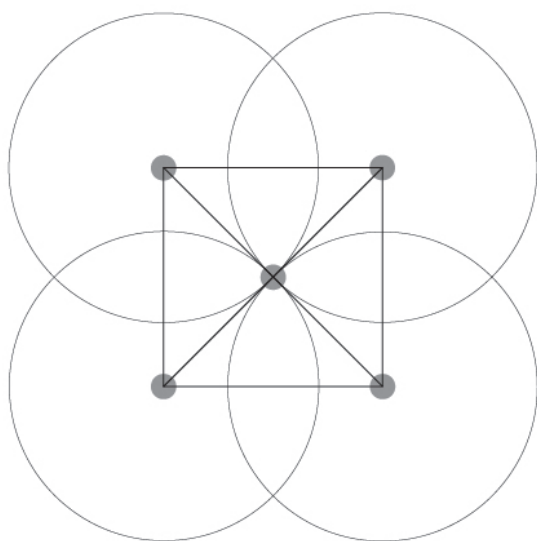


Figura 36: Forma mãe - formar e educar a matriz

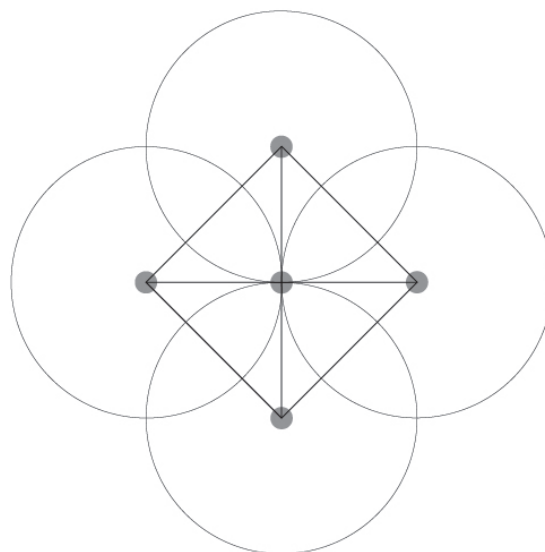


Figura 36.1: Forma Pai - informa a matéria

A segunda imagem, posição pai ou posição espírito (está ligada às forças do céu, vêm regar a terra de forma a fazer surgir os fenómenos da vida na matéria – chama-se pater ou pai) tem esse nome pois todas as formas quadrangulares, retangulares ou poligonais que estão sustentadas apenas sobre um canto não conseguem sustentar-se, o que as torna insustentáveis e condutoras de uma única informação mas que é essencial para o programa pois informam a matéria. A primeira imagem, posição mãe ou posição matéria (recebe as forças de centelha da vida, que formam, educam e constituem toda a criação e toda a matéria – chama-se mater ou matriz) tem esse nome pois apoia-se num só lado, sustentando a formação da matéria. (ibidem)

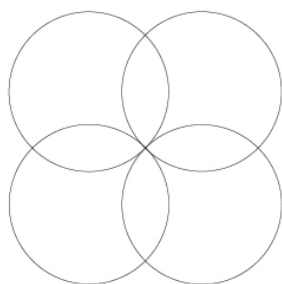


Figura 36.2:
Relação em linhas
curvas - horizontal

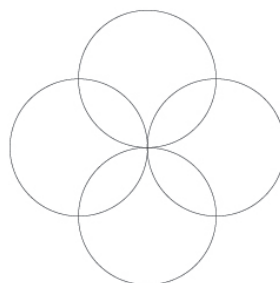


Figura 36.3:
Relação em linhas
curvas - vertical

Estas duas formas parecem programas distintos, mas já existem há milhares de anos e foram transcritos na Bíblia Sagrada através da história de Melquisedec. Élye (2015) conta a história de Melquisedec, que segundo a bíblia é um homem que não tem mãe nem pai, não tem início nem fim de vida, é um homem sem genealogia, aparece e desaparece. Quem em 1500 D.C. escreve a epístola dos Hebreus assegura que Melquisedec está vivo. Esta noção é transmitida ao longo dos séculos através do selo de Melquisedec (figura 39) que representa a junção entre o masculino e o feminino, sendo o objetivo trazer o Céu até à Terra – trazer a revelação celeste para a educação terrestre.

O selo de Melquisedec representa nada mais nada menos que a junção dos quadrados que anteriormente referi – quadrado mãe e quadrado pai, que está representado na figura 38.



Figura 37: Selo de Melquisedec

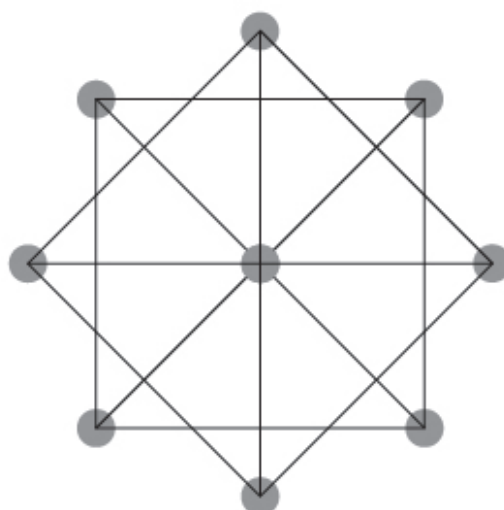


Figura 38: Junção do Quadrado Mãe com o Quadrado Pai

Quando observamos as circunferências da figura 36, onde fizemos uma circunferência a encontrar-se com outra e onde o centro de uma ficou na periferia da outra, surge uma forma que se denomina de encontro perfeito, vesicapiscis ou bexiga de peixe ou mandala, que é uma das figuras mais sagradas da antiga tradição. (ibidem)

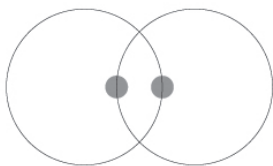


Figura 39: Encontro do masculino com o feminino

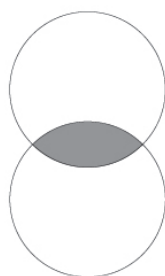


Figura 40: Vesicapiscis de pé

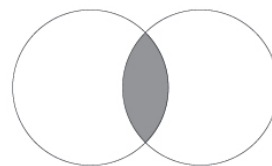


Figura 41: Vesicapiscis deitada

As imagens das figuras 39,40 e 41 representam o encontro entre o masculino e o feminino, dito de outra forma, dos arquétipos do masculino e do feminino que estão em tudo o que existe. Élye (2015) explica que não se trata da separação entre homem e mulher mas sim de uma polaridade descrita por ser do sol e outra da lua – rei ou rainha segundo as antigas tradições que moldaram as tradições europeias.

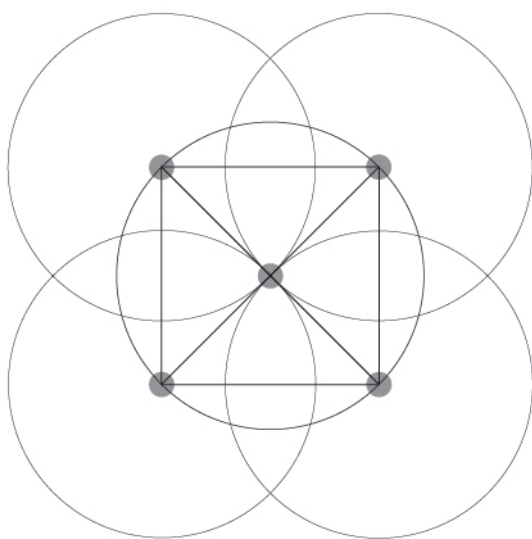


Figura 42: Divisão do Quadrado apoiado - Criação do Universo

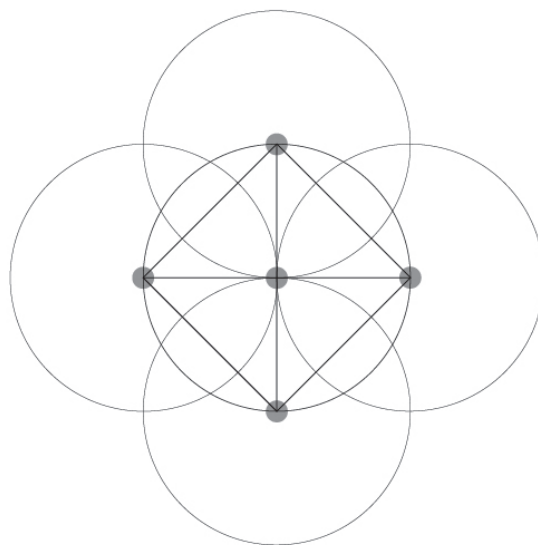


Figura 42.1: Divisão do quadrado suportado sobre um pé - Criação do Universo

Ao acrescentar uma outra circunferência como temos na figura 42, esta inscreve os quadrados e então temos quatro vesicapiscis – trata-se do encontro de dois universos. (ibidem) O que ocorre nesta figura é a junção da figura 35 com a figura 41, ou seja o quadrado na vertical ou o quadrado apoiado sobre

um lado, nas palavras de Élye trata-se da criação do universo – estamos a dividir o quadrado em quadrantes onde cada um deles corresponde a um elemento constitutivo da matéria. No caso do quadrado vertical, temos os elementos mais palpáveis que são a terra, água, ar, fogo – quatro princípios/forças da infância, juventude, idade adulta e maturidade, como está representado na figura 43; no caso do quadrado apoiado sobre um lado temos os elementos mais impalpáveis que são o quente, frio, seco, húmido, como está representado na figura 44.

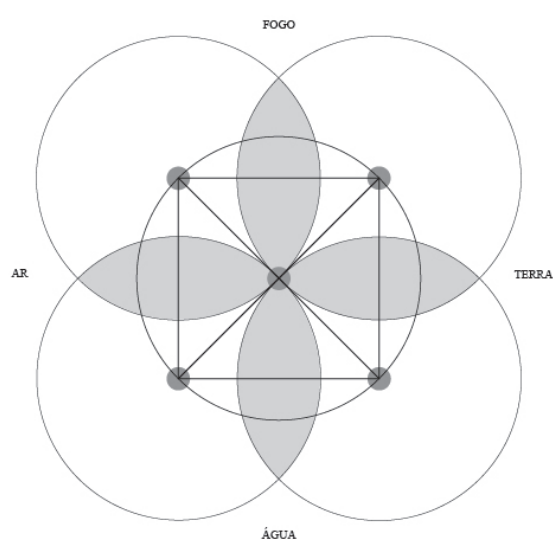


Figura 43: Elementos constitutivos da matéria: Terra, Água, Ar, Fogo

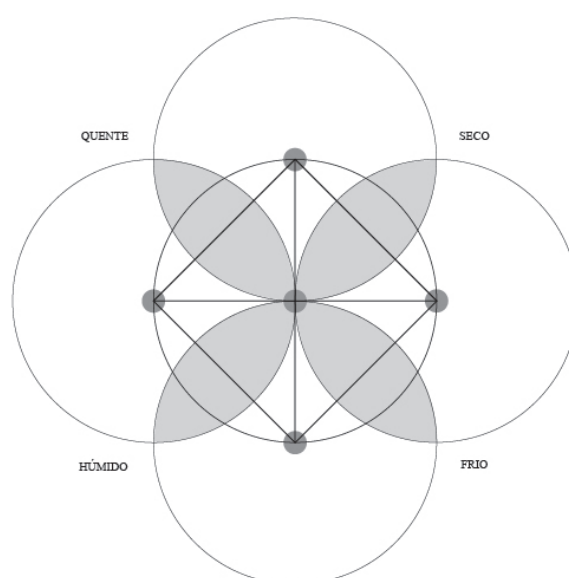


Figura 44: Elementos constitutivos da matéria: Seco, Quente, Humido, Frio

A figura 43 e 44 representam, segundo Élye (ibidem), o funcionamento do cosmos, o ponto de encontro das casas da terra e do céu que permitia aos antigos construtores fazer a quadratura do círculo, que é matematicamente impossível, mas geometricamente exequível através de duas formas de aproximação operativas (entre um quadrado e um círculo percebe-se se tem a mesma área ou superfície ou se tem o mesmo perímetro ou linha) que permitem fazer construções arquitetónicas, por exemplo das catedrais e as suas grandiosas abóbodas.

2.6.6.

Breve explicação geométrica da evolução dos símbolos em Portugal

Quando temos um quadrado manifestado temos apenas quatro pontos, mas se acrescentarmos as raízes do quadrado (diagonais) ficamos com 5 pontos (figura 45) e obtemos uma forma que nos permite erguer um quadrado, construir um castelo ou desenvolver este projeto. Élye (2015) afirma que esta forma é a essência da construção do quadrado mãe porque é o que a sustenta. Estes cinco pontos são, como já referi anteriormente, as cinco quinas.



Figura 45: Cinco Quinas

Élye (2015) acrescenta à figura 16, o quadrado pai e encontra mais quatro pontos, onde este cruza com o quadrado matéria encontramos mais oito e se ligarmos os pontos exteriores encontramos ainda mais quatro pontos, o que resulta na figura 46, presente na página seguinte.

Vou agora citar algumas palavras de Élye (2015), que por sua vez falou pelos antigos construtores: se ficarmos a trabalhar numa coisa apenas filosoficamente, especulativamente ou mentalmente e não a trouxermos para o campo da arte, para o campo da aplicação da matéria, se não fizermos algo dela, ela passa a ser vã e inútil. Deste modo, o trabalho realizado nesta figura reside no quadrado mãe, o pai apenas cria os pontos necessários para a construção mas quem suporta a obra é o quadrado mãe, tal como está representado na figura 45.

Ao contar os pontos do quadrado mãe, percebemos que são dezassete. Élye (2015) diz que todos os símbolos de Portugal são construídos a partir de dezassete pontos. A Cruz Templária de Portugal e toda a história pragmática de Portugal é construída a partir daí. Manuel Gandra (2015) também mostrou como este número está presente desde a pintura à arquitetura.

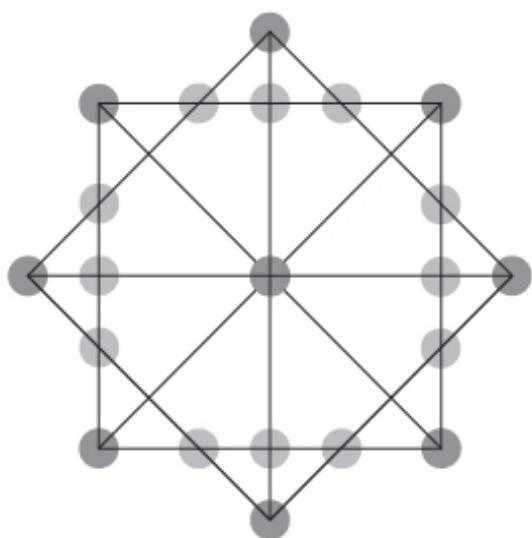


Figura 46: Junção do Quadrado mãe com o Quadrado Pai - encontro de novos pontos

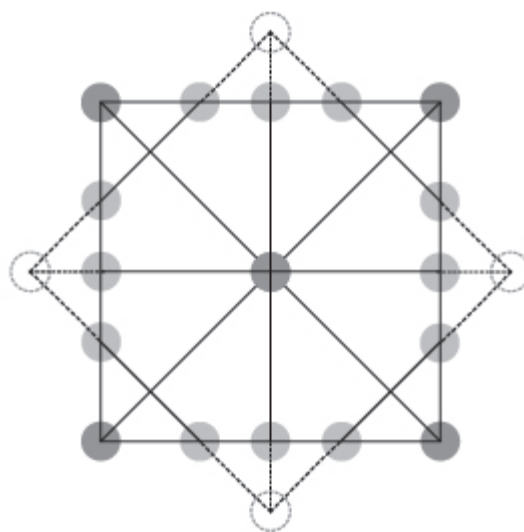


Figura 47: Quadrado mãe - consolidação da obra (dezassete pontos)

Se em vez de fazermos relações retas, como está na figura 47, fizermos relações curvas, surgem os escudos de Portugal que apontam para o interior (figura 48), em representação das quatro famílias que defenderam Portugal e apoiaram o Conde D. Henrique (defesa do centro). (ibidem)

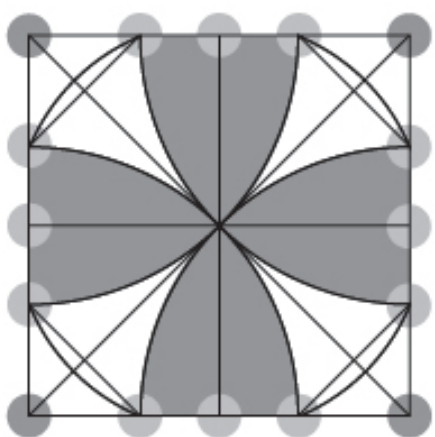


Figura 48: Relações curvas - Escudos de Portugal

No entanto, ao olharmos para a imagem em cima vemos que falta um escudo, o escudo do centro que é protegido pelas quatro famílias. Élye (2015) defende que o plano só fica completo se preencher a zona que fica entre os escudos (figura 49) e ao inclinar a imagem têm a outra manifestação que fez o reino de Portugal. Desta forma, podemos concluir que Portugal tem dois planos ou duas di-

mensões: a primeira é sustentada pelo rei e pelos nobres, a segunda é sustentada pela ordem militar e religiosa.

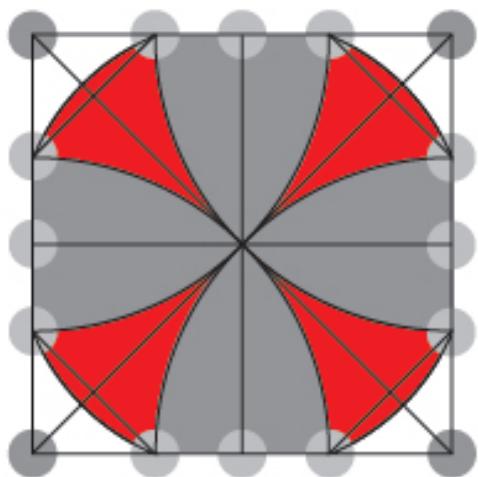


Figura 49: Revelação do Quinto Império

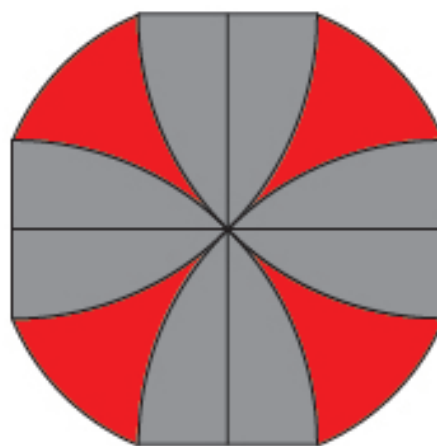


Figura 49.1: Totalidade do Plano de Portugal

Na figura 49 vemos a totalidade do plano de Portugal, tal como foi desenhado desde o início e como era suposto ter acontecido. No entanto houve tantos percalços na história que se perdeu a revelação da parte que está a vermelho e perdeu-se a compreensão do que está a preto. (Élye, 2015)

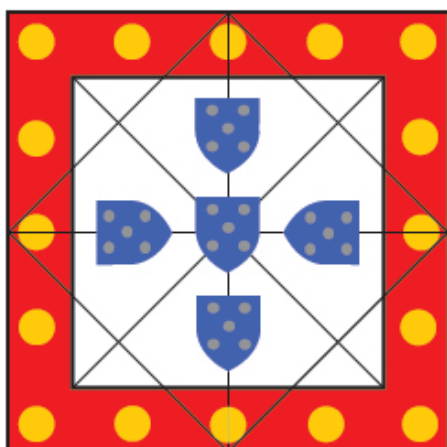


Figura 50: Surgem os símbolos da monarquia através de um duplo quadrado



Figura 50.1: Configuração oficial (1248-1383)

Na figura 50, recorrendo novamente ao duplo quadrado e a desenhar um campo de ação à volta do quadrado, ação essa que se prolonga ao quadrado de dentro e em que o número de pontos corresponde ao número de castelos que aparecem de seguida. (Élye, 2015) O autor duvida da justificação oficial para o aparecimento dos castelos, que está relacionado com a conquista dos algarves e defende uma história que fala de uma fortificação que defende o espaço interior onde se passa o trabalho. (ibidem)

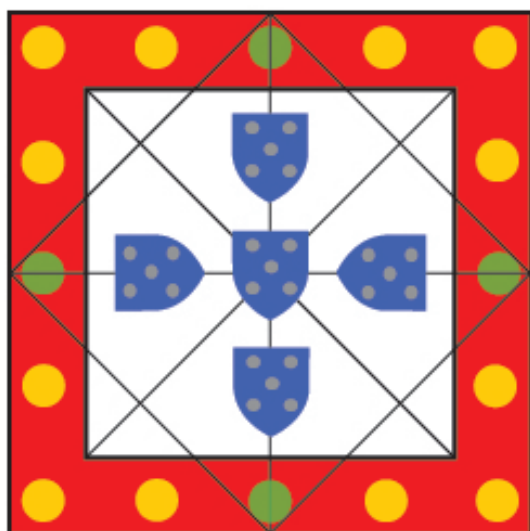


Figura 51: Acréscimo da Flor de Avis

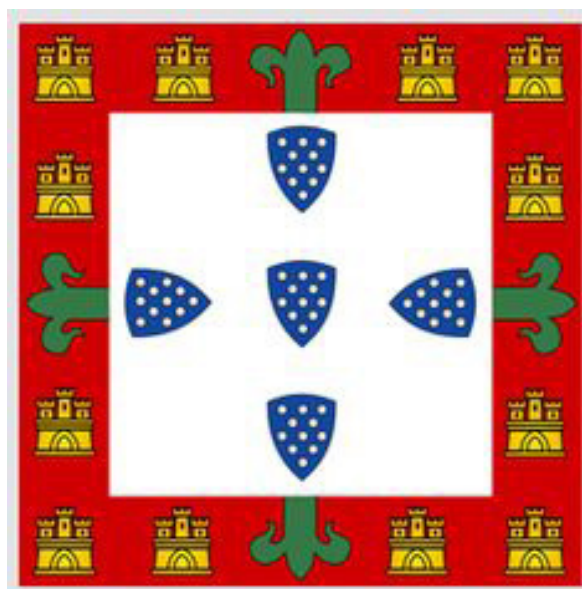


Figura 51.1: Configuração oficial (1385-1481)

Quando chegamos a D. João I é acrescentada a Cruz de Avis, que assegura o enraizar do programa pai em Portugal, tal como vemos na figura 51. (Élye, 2015) Mais tarde, com a chegada de D. Manuel I, o programa é completamente alterado ao nível Geométrico. Élye (2015) explica que o que passa a existir é um quadrado em cujo centro encontramos a revelação da esfera armilar, no entanto os cinco pontos continuam lá mas estão a ser utilizados de uma forma completamente diferente.



Figura 52:
Alteração do plano -
surge a esfera armilar

Sempre existiu um plano geométrico para Portugal, no entanto com a chegada da República o mesmo é posto de parte porque o plano que surge a seguir tem a ver com a divina proporção. Um retângulo que tem a proporção áurea onde depois é colocada a esfera armilar. As cores também são alteradas, deixam de ser as da monarquia (azul e branco) e passam a ser vermelho e verde, que eram as cores do partido republicano Português. Há uma imposição do programa republicano na transmissão da tradição portuguesa, e uma perda nessa transmissão da tradição dos seus símbolos. (ibidem)

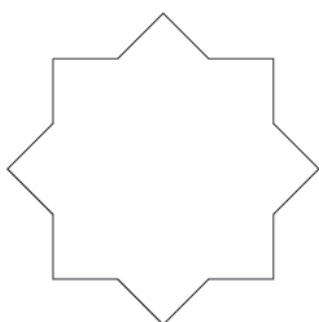


Figura 53: Bandeira Portuguesa no Regime Republicano - Presente



Figura 53.1: Configuração oficial atual

A meu ver, é claro que existiu uma tradição simbólica em Portugal que está a ser perdida ou alterada ou esquecida com o passar dos séculos. A pergunta seria “como é que faço frente aos outros e me preservo a mim?” (Élye, 2015) Pois esta é uma boa questão, à qual podemos tentar responder com alguns ensinamentos do passado. Ou seja se tentarmos unir num só programa o masculino ao feminino, criamos a figura 54, onde não existe dualidade ou desunião e onde ambos trabalham para a mesma causa.



De certa forma esta pergunta já foi respondida, há muitos séculos atrás, por D. Teresa e D. Afonso Henriques e que estava presente no seu selo (figura 54), mas já foi esquecida, perdida ou alterada. (ibidem)

Figura 54: União do Quadrado Mãe e o Quadrado Pai - representa a união entre o homem e a mulher. Forma geométrica do selo de D. Teresa e D. Afonso

2.6.7.

Geometria sagrada no projeto prático

Devido à complexidade de todo este processo de aprendizagem, de verdadeira compreensão, a Geometria Sagrada não é utilizada neste projeto ao nível prático. Existe um breve estudo, que é fundamental para o desenvolvimento prático deste projeto, mas que não recorre às leis da geometria, simplesmente à sua imagem visual e à sua história, devido à importância que a mesma tem para Portugal. Apesar de ser uma área pela qual de tenho um especial interesse, merece muito mais tempo e exclusividade para ser tratada e estudada pois é uma disciplina que confere muita importância ao conhecimento livre da natureza para então depois dar início ao processo de riscar, ou seja, para que esta seja aplicada.

A forma mãe e forma pai, que veremos adiante, são a base para o desenvolvimento e construção das jaulas. A partir destas duas formas, tudo se desenvolve devido à importância que ambas tiveram, e que já foi referida anteriormente.

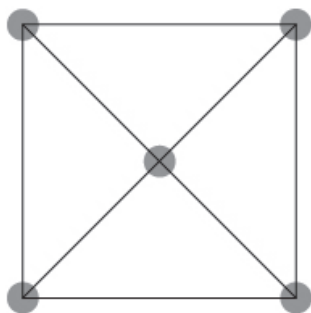


Figura 55:
Quadrado Mãe ou Quadrado Matéria -
enraizado

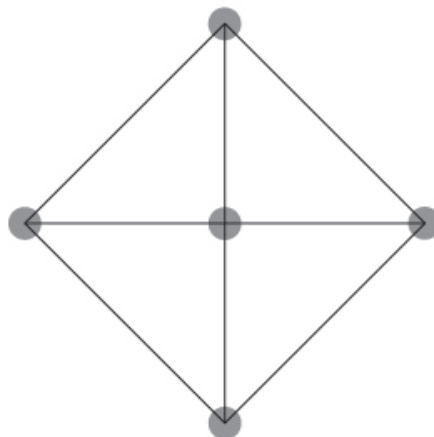


Figura 56:
Quadrado Pai ou Quadrado Espírito -
enraizado

3. PROJETO PRÁTICO

3.1.

DESCRIÇÃO DO PROJETO

A essência deste projeto está na criação de instalações que pretendem despertar e elucidar o observador para as temáticas desenvolvidas e questionadas em cada uma delas. A problemática deste trabalho centra-se na minha visão perante a sociedade portuguesa e na assombrada preocupação com a globalização e com o consumo de culturas aleias.

O projeto tem como meio as artes plásticas e a cultura visual. Estuda a imagem porque é o que vai resultar dele, porque é uma das grandes causas desta problemática, como também estuda o sentir e a geometria sagrada de onde surge a essência destas instalações.

Denominado de *Os sete dias do português contemporâneo – explorações plásticas de realidades recontextualizadas*, o projeto pretende despertar o observador e questionar a sua essência como cidadão de Portugal e do Mundo. Responde a esta questão com uma mensagem que é transmitida com o decorrer dos dias, através das jaulas.

Neste projeto é evidente e propositada a metáfora com Os sete dias da criação divina. São sete as jaulas criadas, ambas distintas mas com uma única estrutura base que deriva da junção do quadrado mãe e do quadrado pai. Ambas tem um elo de ligação que é o Ser, que está presente em todas elas.

Deste modo os dias foram divididos da seguinte forma:

- Primeiro dia (Deus criou os céus e a terra – surge a luz e as trevas) – o início – Mundo em branco onde podemos convencer-nos de que somos todos fruto daquele núcleo branco interior, de onde saímos Seres doentes e condenados, ou então uma crítica ao produto resultante dos sete dias da criação divina, onde o homem é criado à imagem do plástico, das aparên-

cias, das ilusões, do que fica ou não bem, do que é ou não correto;

- Segundo dia (surge o céu por cima da água, surge a terra) – atmosfera – Negrume onde a necessidade humana e os fenómenos humanos estão a sobrepor-se às necessidades ambientais;

- Terceiro dia (terra produz verdura e árvores de fruto com sementes) – Natureza Branca - A nossa sociedade contemporânea vive problemas consequentes da forma como nos relacionamos com a Natureza, no processo de produção e reprodução: relacionamento de produção capitalista;

- Quarto dia (2 luzeiros no céu que determinam as estações, os dias e os anos) – Casa Luminar – 2 seres, 2 luzeiros que vão espelhar o quotidiano, o isolamento, a solidão que muitas vezes é encoberta por uma fachada bonita;

- Quinto dia (inúmeros seres vivos nas águas e aves nos céus) – Olhar a vida – inúmeras televisões nas casas que vão iluminar o olhar e interiorizar-se na mente com imagens cor-de-rosa de uma suposta realidade;

Sexto dia (animais ferozes, domésticos e répteis segundo a sua espécie, criou o homem e a mulher para se multiplicarem, dominarem e encherem a terra) – Império dos ruídos – remontam à Homossexualidade uma temática real no entanto continua a ser censurada e criticada pelo povo;

Sétimo (termina o céu a terra e todo o seu conjunto, concluído) – repouso – Coluna do fôlego – procura o reflexo, a beleza, a vaidade. Torna-se o reflex da sociedade frustrante e mesquinha.

No resultado final surge uma seleção de imagens fotográficas, que também elas pretendem expressar e narrar a história desenvolvida ao longo do projeto. De uma forma pessoal e não verdadeiramente exaustiva e social, pretende-se apresentar sete problemáticas, sete narrativas que decorrem em sete jaulas onde cada relato do género dos *sete dias da criação divina*, desejou transmitir ao observador a sensação do que sucedeu, após esses setes dias, onde Deus vê que tudo é bom, e hoje em dia nem tudo é bom no mundo contemporâneo. Cada jaula foi baseada em cada dia, respetivamente, e contextualizada através da observação,

da perspectiva, do olhar da autora enquanto membro da sociedade contemporânea portuguesa.

A narrativa do projeto foi escrita sob a influência do livro Os Sete Dias de João Avelino Marques.

O Ser Criança aqui retratado tem o intuito de representar o Ser Adulto da sociedade atual.

Era um tempo em que a terra e o céu eram um só, onde o algodão dos céus estava unido com o da terra. Onde trevas e luz, ainda unidas, envolviam o ar, o vento, o fogo, o calor, a terra, o aroma, a água, o sal, o espírito, a cor, e onde nenhum deixava marca perante a sua passagem. Perante uma terra informe e vazia, perante um vazio inquietante, desejoso de tomar forma, perante uma vontade pura e um abismo obscuro, erguiam-se os astros com a promessa de que tudo e nada estava para acontecer.

PRIMEIRO DIA - MUNDO EM BRANCO

Aquando a separação dos abismos que acolhiam a luz e as trevas, surgem formas que ainda tinham nomes por nascer. Chamou-se isso de dia e noite, ou simplesmente forma mãe e forma pai. O céu subia e descia para que outro mundo, branco e puro, daí pudesse emergir.

O seu envolvimento provém de matéria maleável, resistente, segura que alcança as alturas e que permite ver o seu interior, ainda envolto na confusão da origem, que tenta a todo o custo libertar-se.

Do seu interior provém a pureza envolvida num turbilhão de matérias, densidades, ordens, das quais resultam Seres que demonstram o início da vida castigada por uma aparente doença ativa, que lhes ataca a pele em prenuncia das mortes que iram ocorrer.

A jornada do Ser prossegue, onde a pele desnuda e vista assombrada são separadas pelo vale fértil feminino, onde tudo irá acontecer.



Figura 57: *Mundo Branco*, 2016
Plástico, rede branca, madeira, pregos, espuma de poliuretano
300 x 300 x 300 cm



Figura 57.1: *Mundo Branco - Origem*, 2016
Plástico, rede branca, madeira, pregos, espuma de poliuretano
300 x 300 x 300 cm



Figura 57.2: *Mundo Branco - Seres*, 2016
Plástico, rede branca, madeira, pregos, espuma de poliuretano
300 x 300 x 300 cm



Figura 57.3: *Mundo Branco* - Sequência de 21 imagens, 2016
Plástico, rede branca, madeira, pregos, espuma de poliuretano
300 x 300 x 300 cm



3.2.2.

MEMÓRIA DESCRITIVA - MUNDO EM BRANCO

Técnica: trabalho manual

Suporte: jaula em madeira - suspensa

Forma: junção do quadrado mãe com o quadrado pai

Materiais: plástico; rede branca; madeira;
espuma de poliuretano

Peça final: instalação - fotografia

Dimensões: 300 x 300 x 300 cm

Produção: 56 horas

Modelos: Duarte Antunes

Francisco Justino

MUNDO EM BRANCO

São múltiplas as leituras desta obra. Pode ser admirado o registo irónico e convenceremo-nos de que somos todos fruto daquele núcleo branco interior, de onde saímos Seres doentes e condenados. Podemos também procurar um carácter artístico, expressivo ou até uma virtualidade filosófica e política onde está patente uma crítica ao produto resultante dos sete dias da criação divina, onde o homem é criado à imagem do plástico, das aparências, das ilusões, do que fica ou não bem, do que é ou não correto. Somos seres formatados à procura do poder, do ter mais, do ser mais (aqui não no sentido de pessoa, mas no sentido de superioridade perante o outro).

Pretende fazer-se refletir a temática da (suposta) liberdade, da (suposta) igualdade, da (suposta) fraternidade, que toda a Europa adota da nossa vizinha França, que prometeu a ideia de felicidade e conquista individual. Não é ambicionado um trabalho no âmbito do ativismo artístico.

A forma foi criada a partir da junção do quadrado mãe e do quadrado pai (geometria sagrada): a autora procurou uma forma que simbolicamente representasse Portugal, desde o ponto de partida inicial. O objetivo das obras não é serem vistas como obras de arte, mas sim como uma manifestação que representa a continuidade, o resultado de uma idealização bondosa e ideal, que se perdeu pelo caminho.

3.3

SEGUNDO DIA - NEGRUME

Emerge um clarão que origina o céu e o separa das margens cristalinas dos mares azuis. O próprio horizonte em tempos remontou a um destino agradável e promissor.

O horizonte surge agora envolvido num quadrado, resultante da forma mãe, que por sua vez envolve toda a atmosfera do que, até então foi gerado. Num negrume que cega o olhar do Ser, que lhe infeta o interior e acelera a sua morte.

O Ser está numa existência que o engana devido ao olhar turvo que o fumo provoca, encaminhando-o para o declínio.

A sua silhueta nua ganha uma natureza que surge no meio de um negrume desregrado. Torna-se um Ser isolado que se desgrenha no silêncio, à vontade indiferente e às intempéries que submetem a vontade do tempo.

O extremo caos atmosférico tórrido torna o ar opressivo e transforma todo o seu envolvente num mar de cinzas onde o Ser, outrora inerte, procura recriar.



Figura 58: *Negrume*, 2016
Plástico; Fita-cola; Tubo VD; Máquina de fumo
200 x 200 x 200 cm



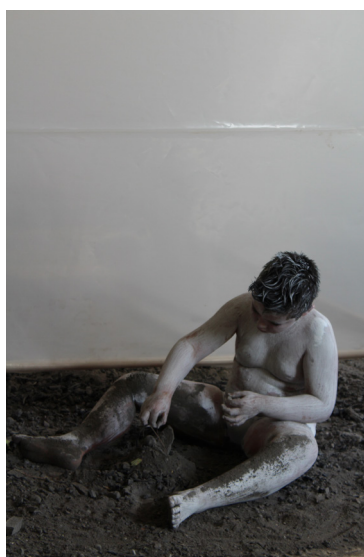
Figura 58.1: *Negrume - a Ânsia* , 2016
Plástico; Fita-cola; Tubo VD; Máquina de fumo
200 x 200 x 200 cm



Figura 58.2: *Negrume - o Sufoco*, 2016
Plástico; Fita-cola; Tubo VD; Máquina de fumo
200 x 200 x 200 cm



Figura 58.3: *Negrume* - Sequência de 21 imagens, 2016
 Plástico; Fita-cola; Tubo VD; Máquina de fumo
 200 x 200 x 200 cm



3.3.2.

MEMÓRIA DESCRITIVA - NEGRUME

Técnica: trabalho manual

Suporte: jaula em tubo VD - suspensa

Forma: evolução do quadrado mãe

Materiais: plástico; fita-cola; tubo VD; máquina de fumo

Peça final: instalação - fotografia

Dimensões: 200 x 200 x 200 cm

Produção: 30 horas

Modelo: Duarte Antunes

NEGRUME

Pretende fazer-se refletir a temática da atmosfera, da Natureza através de uma reflexão sobre a vida, onde a necessidade humana e os fenómenos humanos estão a sobrepor-se às necessidades ambientais. É fundamental existir um entendimento, não podemos continuar a utilizar os recursos do planeta como temos feito. Neste momento já esgotamos os recursos anuais que a terra nos disponibiliza, onde vamos parar assim? É vergonhoso ver como todos falam deste assunto como um *ups*, *para o ano temos de poupar*, como se estivessem a falar do salário que recebem e do dinheiro que não têm mas que gastam antes do fim do mês.

Na obra foi criado um ambiente isolado que demonstra o que está a acontecer com a nossa atmosfera, no entanto esse acontecimento isolado está apenas a danificar um local específico e um Ser específico que inala o fumo. No entanto, na Natureza não existe isolamento, tudo está ligado, aberto e todos os dias todos os Seres inalam uma atmosfera infetada que vai ter consequências, é como se cada um de nós vivesse num cubo atmosférico igual ao do Ser à sua volta, mas não se apercebe.

A forma foi criada a partir do quadrado mãe (geometria sagrada): uma forma que simbolicamente representa o que recebe as forças de centelha da vida, que formam, educam e constituem toda a criação e toda a matéria.

3.4

TERCEIRO DIA - NATUREZA BRANCA

Reúnem-se as águas que estão por baixo do céu, denominadas de mares e aparecem as terras secas que vieram aromatizar o clima.

A terra produziu brancura, com sementes de árvores ocas mas frutíferas que presenteiam a terra com o seu futuro, segundo o seu material ou espécie.

A terra ensaiou um caminho que se articulou com um clima esgotado, onde readaptou os troncos e os transformou em resíduos que emergem da terra e constroem uma floresta branca, onde o peso não se impõe à vitalidade pois criou seres de estrutura oca. Debaixo da gravidade dos resíduos edificadas estão as raízes superficiais que dificultam o ciclo da vida.

Espessa a floresta trajada de branco, de onde desabrocha a escassez da terra, representada através de um escasso sobrevivente *Eucalyptus*, suspenso num sono negro que demonstra a perda de vitalidade.

O Ser é um predador de carne, que derrama sangue graças às suas garras. Mistura-se na fartura vegetal, onde permanece no seu ninho solitário.

De borracha se traduz o universo à sua volta, com malha de aço e pó. Enlaça-se num quadrado onde as torres que o rodeiam foram arquitetadas de forma a estruturar a forma pai. A vida surge através da morte triunfante do *Eucalyptus*, para mais tarde ser derrotada.



Figura 59: *Natureza Branca* , 2016
Pneus; Tinta cal; Folhas artificiais;
Eucalyptus; Tinta spray preta
200 x 400 x 400 cm



Figura 59.1: *Natureza Branca - Encanar*, 2016
Pneus; Tinta cal; Folhas artificiais;
Eucalyptus; Tinta spray preta
200 x 400 x 400 cm



Figura 59.2: *Natureza Branca - Vida*, 2016
Pneus; Tinta cal; Folhas artificiais;
Eucalyptus; Tinta spray preta
200 x 400 x 400 cm



Figura 59.3: *Natureza Branca* - Sequência de 21 imagens, 2016
Pneus; Tinta cal; Folhas artificiais; *Eucalyptus*; Tinta spray preta
200 x 400 x 400 cm



3.4.2.

MEMÓRIA DESCRITIVA - NATUREZA BRANCA

Técnica: trabalho manual

Suporte: jaula em pneus

Forma: evolução da estrutura construtiva do quadrado pai

Materiais: 148 Pneus; cal; folhas artificiais;

Eucalyptus; Tinta em spray preta

Peça final: instalação - fotografia

Dimensões: 200 x 400 x 400 cm

Produção: 130 horas

Modelo: Duarte Antunes

NATUREZA BRANCA

O romantismo alemão defende que a *arte está para o Homem como o Homem está para a Natureza*. Este pensamento leva a uma reflexão: a Natureza está presente no Homem e o Homem está presente na Natureza porque o Homem é o produto resultante da história natural, a Natureza é o único elemento fiel que o acompanha, que pode ter sido alterada pelo Homem mas a sua essência e verdade está lá, por baixo do alcatrão que agora foi espalhado ou do ferro que serve para edificar, como foi o caso das obras da construção da nova sede da EDP, onde encontraram duas embarcações seiscentistas.

A nossa sociedade contemporânea vive problemas consequentes da forma como nos relacionamos com a Natureza, no processo de produção e reprodução: relacionamento de produção capitalista. O Homem é um ser tão evoluído que é ele próprio a produzir a Natureza, decide onde há, onde cresce, se cresce, onde é utilizada. O Homem continua a justificar os seus erros através da sua condição existencial, camuflando os seus absurdos através de desculpas como: essencial para a sobrevivência humana.

O Ser surge como este Homem que procura produzir a Natureza, e para tal camufla-se nas suas alterações genéticas em busca de uma salvação para a reprodução. A forma foi criada a partir do quadrado pai (geometria sagrada): forma ligada às forças do céu, que vem regar a terra.

QUARTO DIA - CASA LUMINAR

Surge nos céus luzeiros que diferenciam o dia da noite, a mãe do filho. O maior presenteia o dia, surge através da mãe, o menor presenteia a noite e surge pelo filho. Ambos determinantes, ambos distantes. Tão perto mas tão longínquos. Cúmplices na partilha do mesmo céu, mesma casa, separam-se pelo mesmo sentir.

Os Seres cúmplices na sua morfologia travam uma luta vitalícia. Ou escondem-se ou fogem. Retraem-se os mais nobres de todos os Seres, envoltos na sua mente, entre as linhas cor-de-rosa que separam e escondem, entre a ferrugem que apodrece o interior, vivem em tentativa de defesa.

A mente dos Seres, no seu habitat infinito de escuridão, onde num reina o calor e noutro reina o frio, o seu contato é escasso, permitido pelos desígnios de Deus. Assim que surge o Eclipse, onde por breves instantes paralisam os Seres, unem-se e guardam nas suas memórias um contato breve.

A bola do sol e a bola da lua, ou o Ser mãe e o Ser filho, fazem-se rodear de elementos que representam o fervilhar da vida. Através das cores, do dia e da noite, da morfologia que os mantém aprisionados numa mente em que, com eles, nos vamos desmantelando.



Figura 60: *Casa Luminar*, 2016
Ferro; Parafusos – Porcas; Fios; Tinta spray rosa
200 x 200 x 140 + 60 cm



Figura 60.1: *Casa Luminar - Sol e Lua*, 2016
Ferro; Parafusos – Porcas; Fios; Tinta spray rosa
200 x 200 x 140 + 60 cm

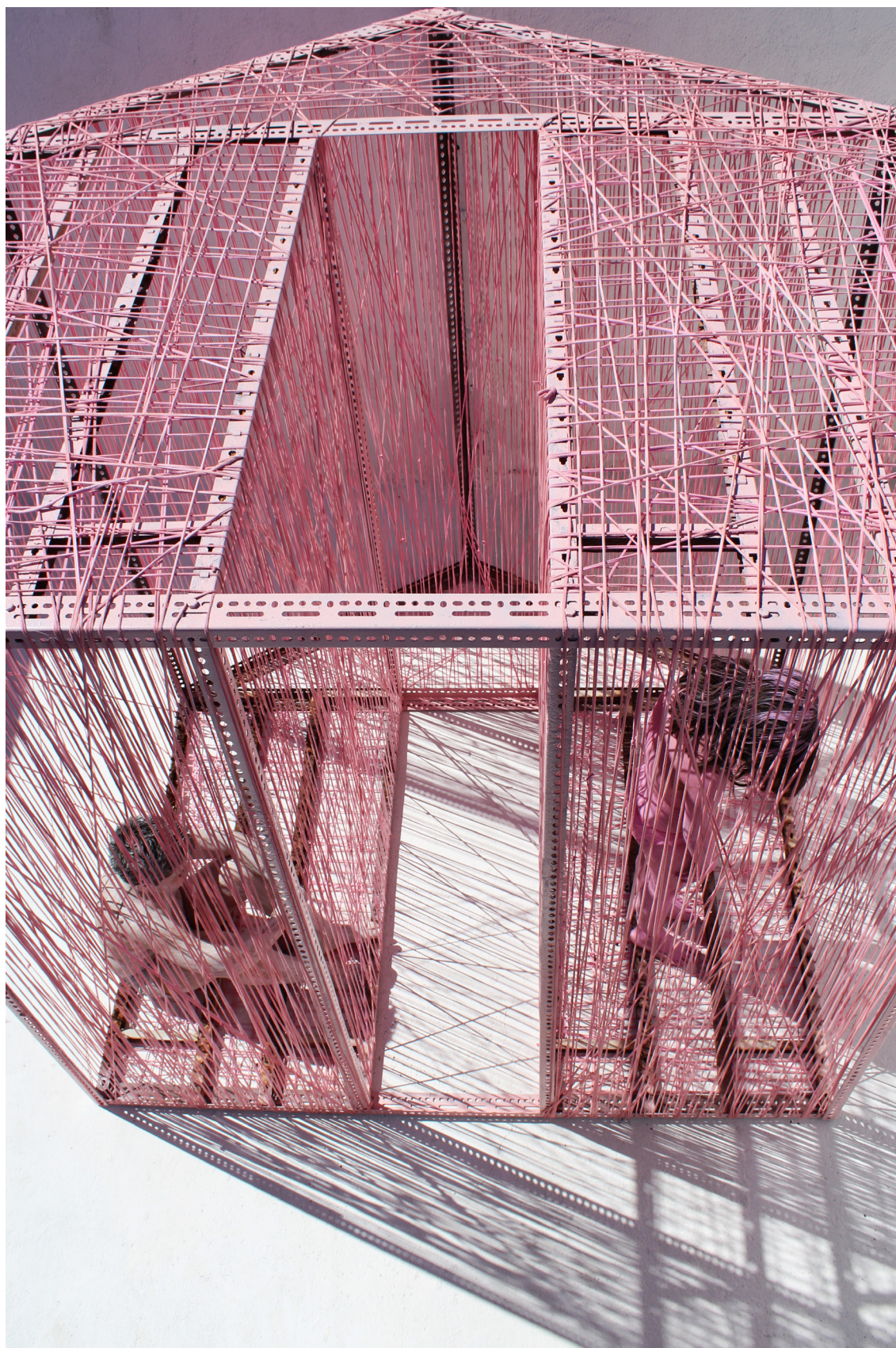


Figura 60.2: *Casa Luminar - Casa*, 2016
Ferro; Parafusos – Porcas; Fios; Tinta spray rosa
200 x 200 x 140 + 60 cm

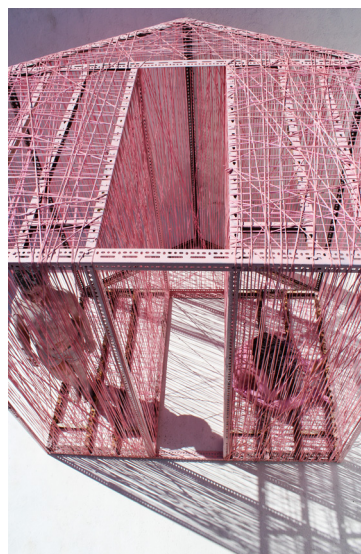
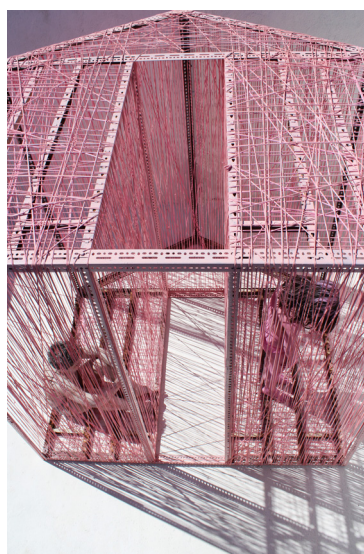
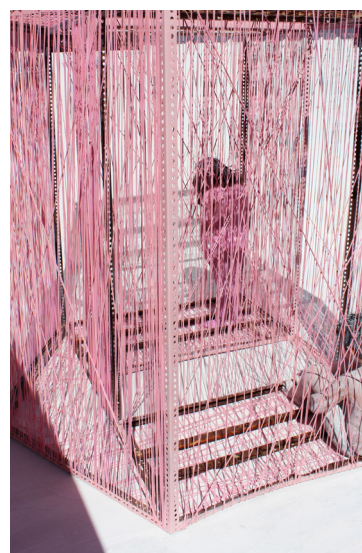
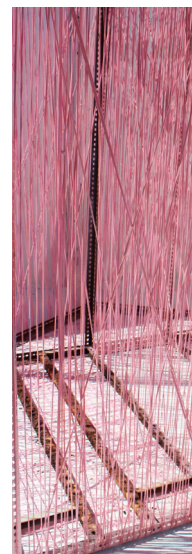
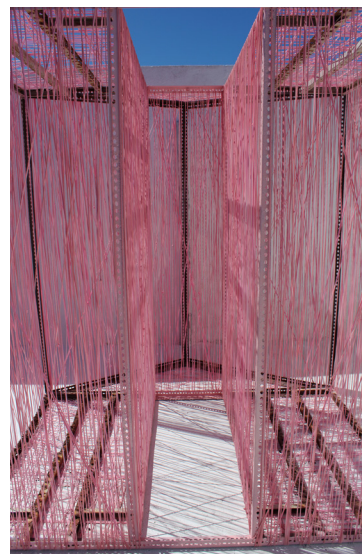
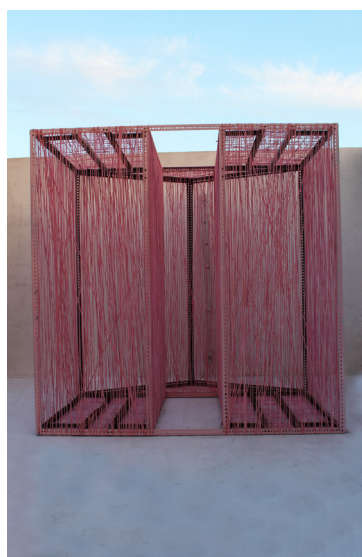
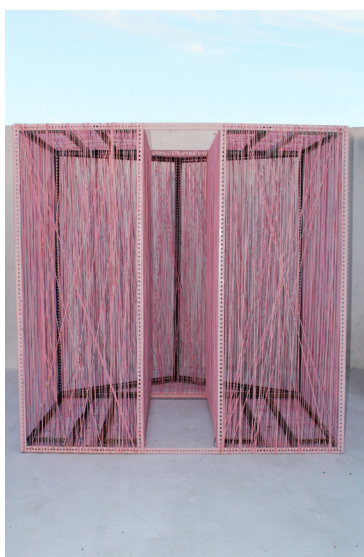
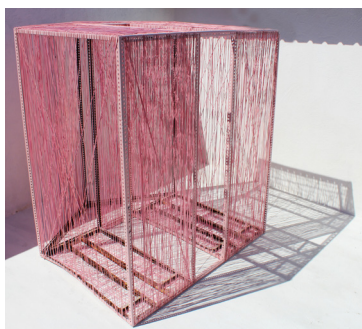


Figura 60.3: Casa Luminar - Sequência de 21 imagens, 2016
Ferro; Parafusos – Porcas; Fios; Tinta spray rosa
200 x 200 x 140 + 60 cm



3.5.2.

MEMÓRIA DESCRITIVA -CASA LUMINAR

Técnica: trabalho manual

Suporte: jaula em ferro

Forma: evolução da estrutura construtiva do quadrado mãe
e quadrado pai – casa deitada

Materiais: ferro; fios; Tinta em spray cor-de-rosa

Peça final: instalação - fotografia

Dimensões: 200 x 200 x 140 + 60 cm

Produção: 75 horas

Modelos: Duarte Antunes

Sofia Monteiro

CASA LUMINAR

A “beleza da arte consiste no facto de que coloca um espelho claro diante de certas ideias inerentes ao mundo em geral”. (Caeiro, 2014, p.440) O que se pretende aqui é realçar esta ideia, ou seja espelhar o quotidiano, espelhar o isolamento, a solidão que muitas vezes é encoberta por uma fachada bonita, cor-de-rosa até, mas em cujo interior a ferrugem dá lugar à realidade.

Trata-se talvez de uma *importância pedagógica humanista*, onde se procura através da representação dos Seres, que aparecem como representantes do Lua (branco – filho) e do Sol (rosa – mãe) expressar este contexto egoísta e inerte por parte dos pais em relação aos filhos. Exteriormente são muito protetores no que toca a demonstrar essa mesma proteção, no entanto falham ao jantar quando lhes dão um tablet para a mão só para não serem incomodados, ou quando não os deixam cair só para não se magoarem.

QUINTO DIA - OLHAR A VIDA

Águas povoadas por inúmeros seres vivos, no céu pássaros de corpo frágil voam e reproduzem-se de forma livre, no entanto o mundo vive sedento pela chegada dos ecrãs:

multiplicai-vos e enchei a terra.

A vida é nós estarmos a olhar para ela sem a viver, através de melodias que dançam e envergam o papel de animais onde aprisionam Seres que vivem através das luzes irradiantes e lhes consomem o olhar.

Celebram a sua própria existência, defendendo quase a inutilidade da vivência posterior à sua chegada. Diluem-se nos Seres, sustentam-se do lar comum e protegem-se da temperatura através do excremento que partilham. Progridem através da migração manipulada, onde fabricam instrumentos melancólicos criados de maneira a acordar casamentos entre o Ser e o paralelepípedo, onde prometem narrar histórias sem fim.

O Ser observa os paralelepípedos, extravia-se pelos valores, tropeça nos programas pelos quais vai sentir a vida que o engana e manipula, até encontrar o conforto próprio.

Violam direitos mas apetrecham-se perante uma eventual queda, através de baixos níveis cívicos que os encaminham perante uma mancha que ninguém sabe onde vai parar.

A sociedade alienista do Ser consiste no egoísmo e entreadjudá, inconsciente e consciente, no presente e re-presente, e assim tudo prossegue.

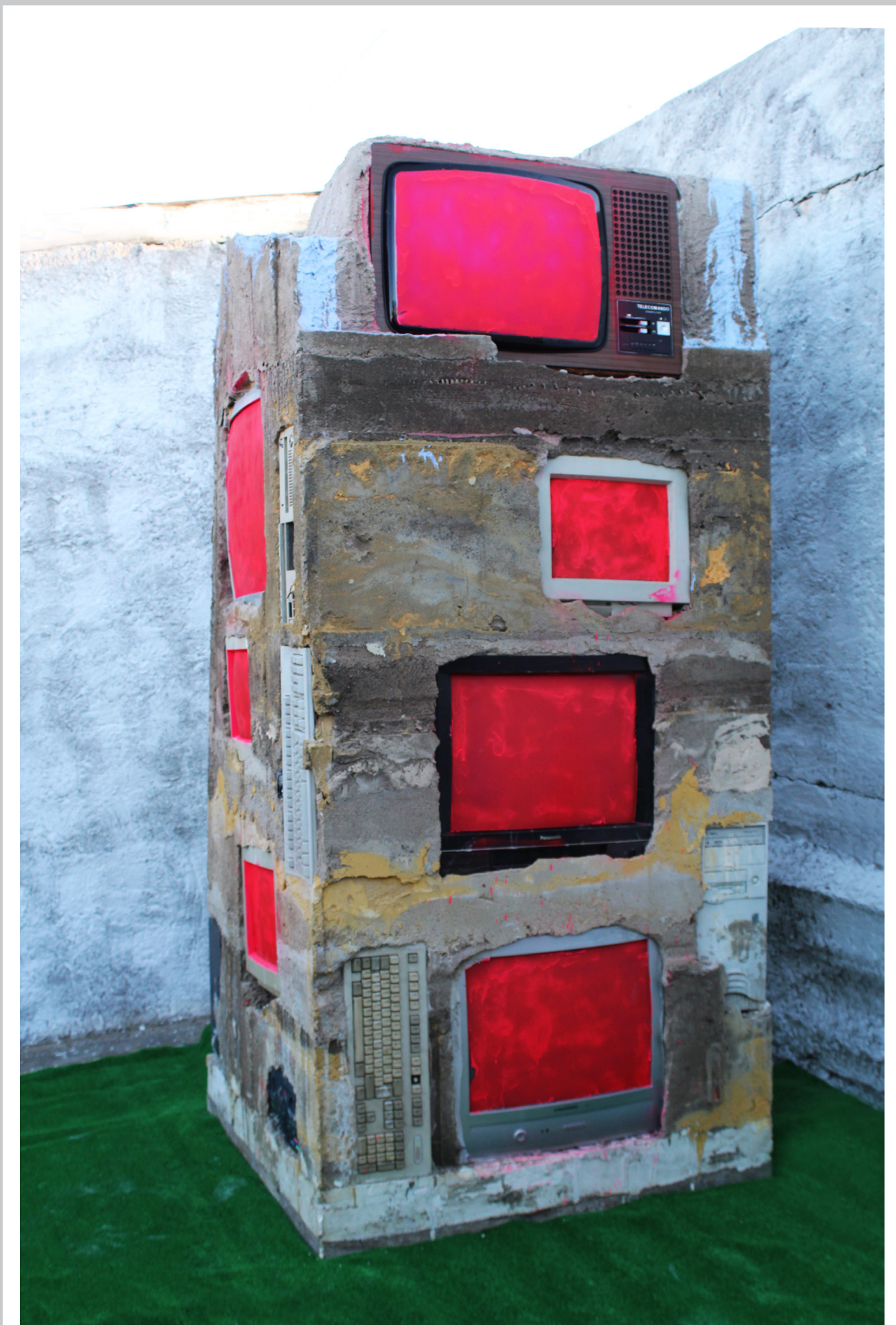


Figura 61: *Olhar a Vida*, 2016
Madeira – cofragem; Massa de Cimento; Massa de Estuque; Tintas;
Pedras; Televisões; Computadores; Torres; Telefones;
Relva sintética; Tinta spray rosa fluorescente
100 x 200 x 100 cm



Figura 61.1: *Olhar a Vida - felicidade*, 2016
Madeira – cofragem; Massa de Cimento; Massa de Estuque; Tintas;
Pedras; Televisões; Computadores; Torres; Telefones;
Relva sintética; Tinta spray rosa fluorescente
100 x 200 x 100 cm



Figura 61.2: *Olhar a Vida - instinto de sobrevivência*, 2016
 Madeira – cofragem; Massa de Cimento; Massa de Estuque; Tintas;
 Pedras; Televisões; Computadores; Torres; Telefones;
 Relva sintética; Tinta spray rosa fluorescente
 100 x 200 x 100 cm

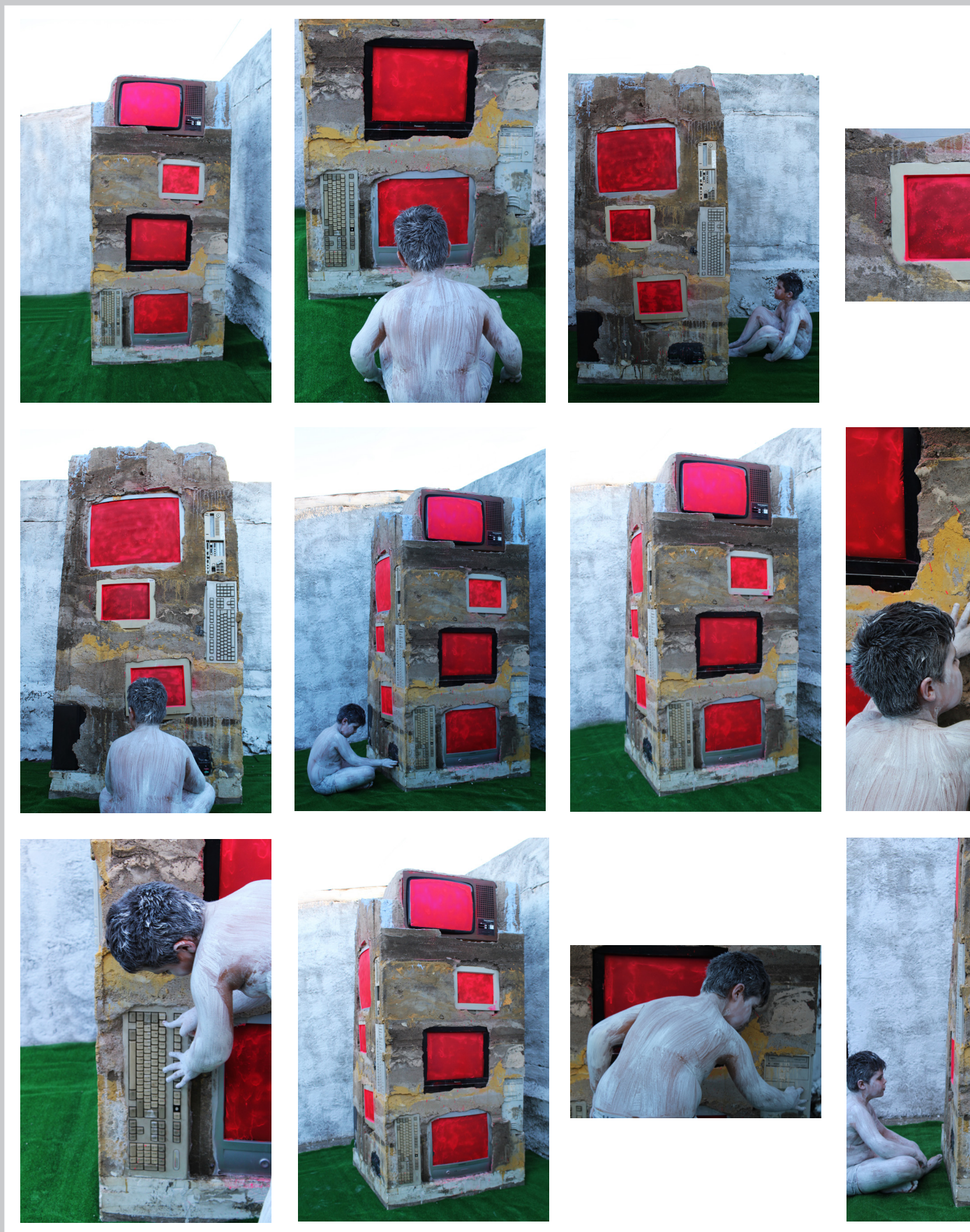
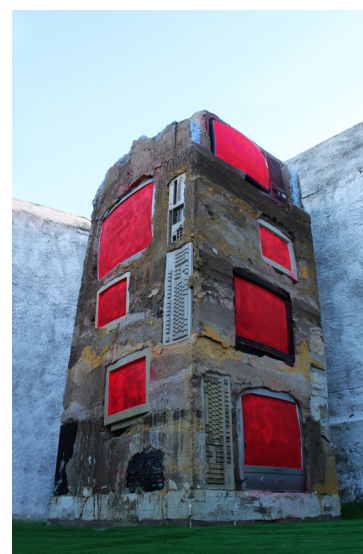


Figura 61.3: *Olhar a Vida - Sequência de 21 imagens*, 2016
 Madeira — cofragem; Massa de Cimento; Massa de Estuque; Tintas;
 Pedras; Televisões; Computadores; Torres; Telefones;
 Relva sintética; Tinta spray rosa fluorescente
 100 x 200 x 100 cm



3.6.2.

MEMÓRIA DESCRITIVA - OLHAR A VIDA

Técnica: trabalho manual

Suporte: cofragem

Forma: Evolução da estrutura construtiva do quadrado mãe
– paralelepípedo

Materiais: madeira – cofragem; cimento; estuque; tintas;
pedras; televisões; computadores; torres;
telefones; relva sintética; tinta em spray
cor-de-rosa fluorescente

Peça final: instalação - fotografia

Dimensões: 100 x 200 x 100 cm

Produção: 162 horas

Modelo: Duarte Antunes

OLHAR A VIDA

Quantas vezes já nos aconteceu estar tempos e tempos sem ver um primo ou tio e, quando chegamos a ele, perguntamos novidades? A resposta passa por *nada*. Aqui ocorre uma separação entre o plano pessoal e o plano social e político. Porque se a temática for uma notícia que ontem deu no telejornal ou o novo reality show, aí sim passou-se alguma coisa, ou sabem o que dizer. Desta forma ocorre uma despreocupação com o eu e uma vivência gigante através de tudo o que os média nos fornecem.

Os ecrãs iluminam o nosso olhar com imagens cor-de-rosa, que nos iludem e nos fazem desejar uma realidade que não é a nossa. Estamos a ser dominados e controlados pelas televisões, pela Internet, pelo mundo que advém do interior da caixa mágica e que nos prende o olhar durante horas e horas.

O Ser vive ao redor daquele paralelepípedo, em busca de constante informação e novidade. Procura algo novo com o intuito de viver também essa novidade. Deixou de viver a sua realidade, e não demonstra preocupação ou arrependimento por tal. Sente-se ligado, através dos ecrãs, com todas as realidades do mundo. Já viu as florestas do Brasil, os arranha-céus dos EUA, os museus de Paris, as estradas da China, tudo isso sem sair dali. Sem sentir o aroma das florestas, o caos dos EUA, as cores dos museus, a poluição da China, a diferença do ar entre o sítio onde se encontra e o dos restantes países.

SEXTO DIA - IMPÉRIO DOS RUÍDOS

A Terra produz seres vivos, segundo a sua espécie, onde o Homem domina e ama, através de risos e suspiros que se inter-setam.

O Homem comum tornou-se incapaz, um componente de solidão que se encosta ao ombro do seu semelhante, cria barreiras e barreiras, muros e muros que formam ângulos numa flora colorida, mas inevitavelmente dura.

De país em país, cidade em cidade, rua em rua, casa em casa, os ruídos de vidas compostas pelo desejo de um fim, um terminar de solestício que é permanente. O zumbido paira sobre o ser e chega através do bafo doloroso e crítico, sem remédio nem cura. Na verdade não existe saída, só fantasia que habita no paraíso do ser. Desamparado o Ser, homem ou mulher, vagueia envolto numa exclusão, cansado de tentar alinhar e realinhar as suas sementes, de modo a cumprir o desejo divino de procriar.

Do escuro, luzes breves permitem o movimentar de lábios, onde votos são feitos e sentidos. No culminar da noite o ser enaltece a sua verdade e cumpre o seu doloroso dever. Um impotente solitário, encosta o seu ombro num ombro semelhante, transforma-se numa flora inevitável, consistente e verdadeira.

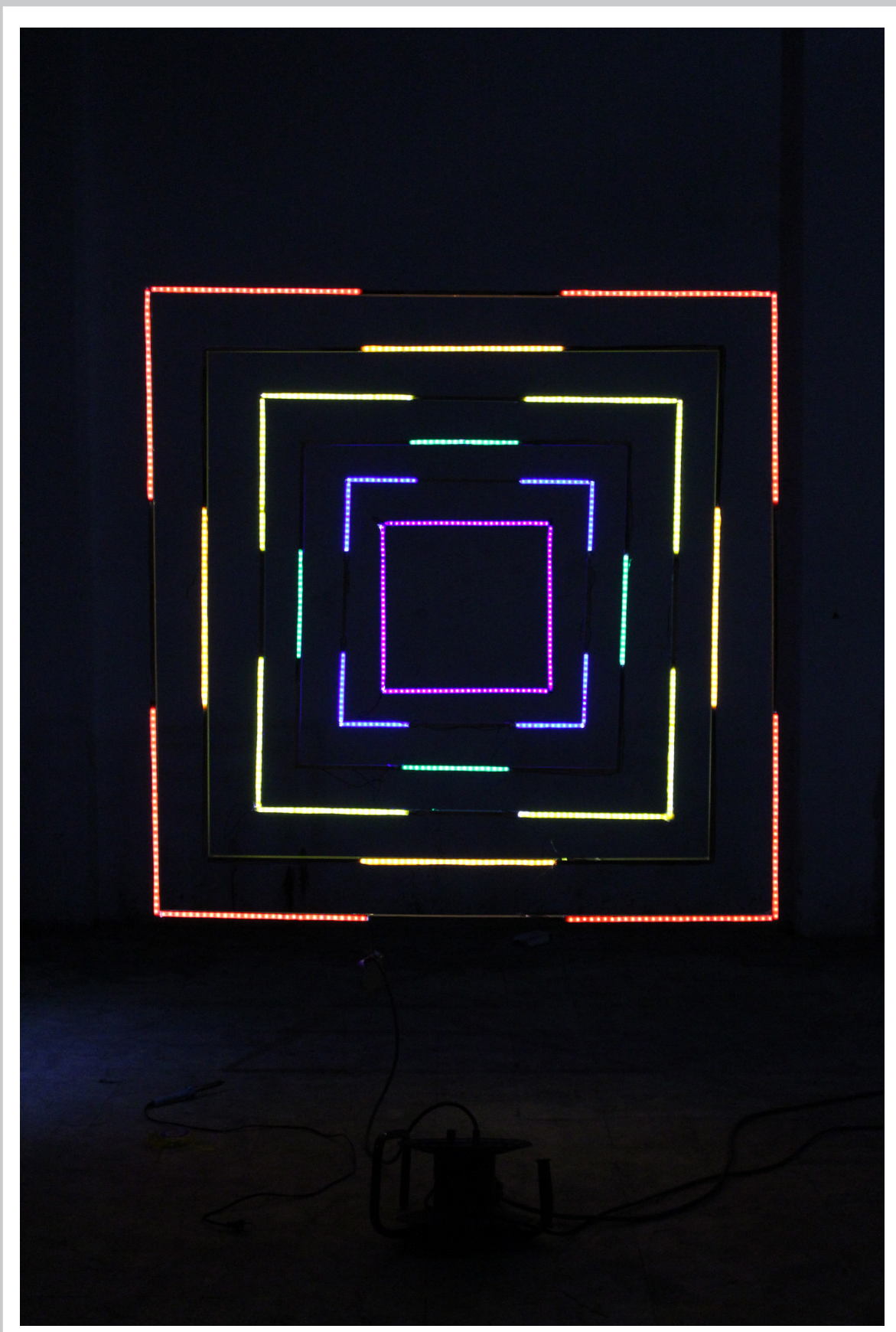


Figura 62: *Império dos Ruídos*, 2016
Luzes LED; Fitas – Roxo, Azul, Verde, Amarelo, Laranja, Vermelho;
Estênio; Fio elétrico
Roxo 50 x 50 cm; Azul 70 x 70 cm; Verde 90x 90 cm; Amarelo 110 x 110 cm;
Laranja 130 x 130 cm; Vermelho 150 x 150 cm

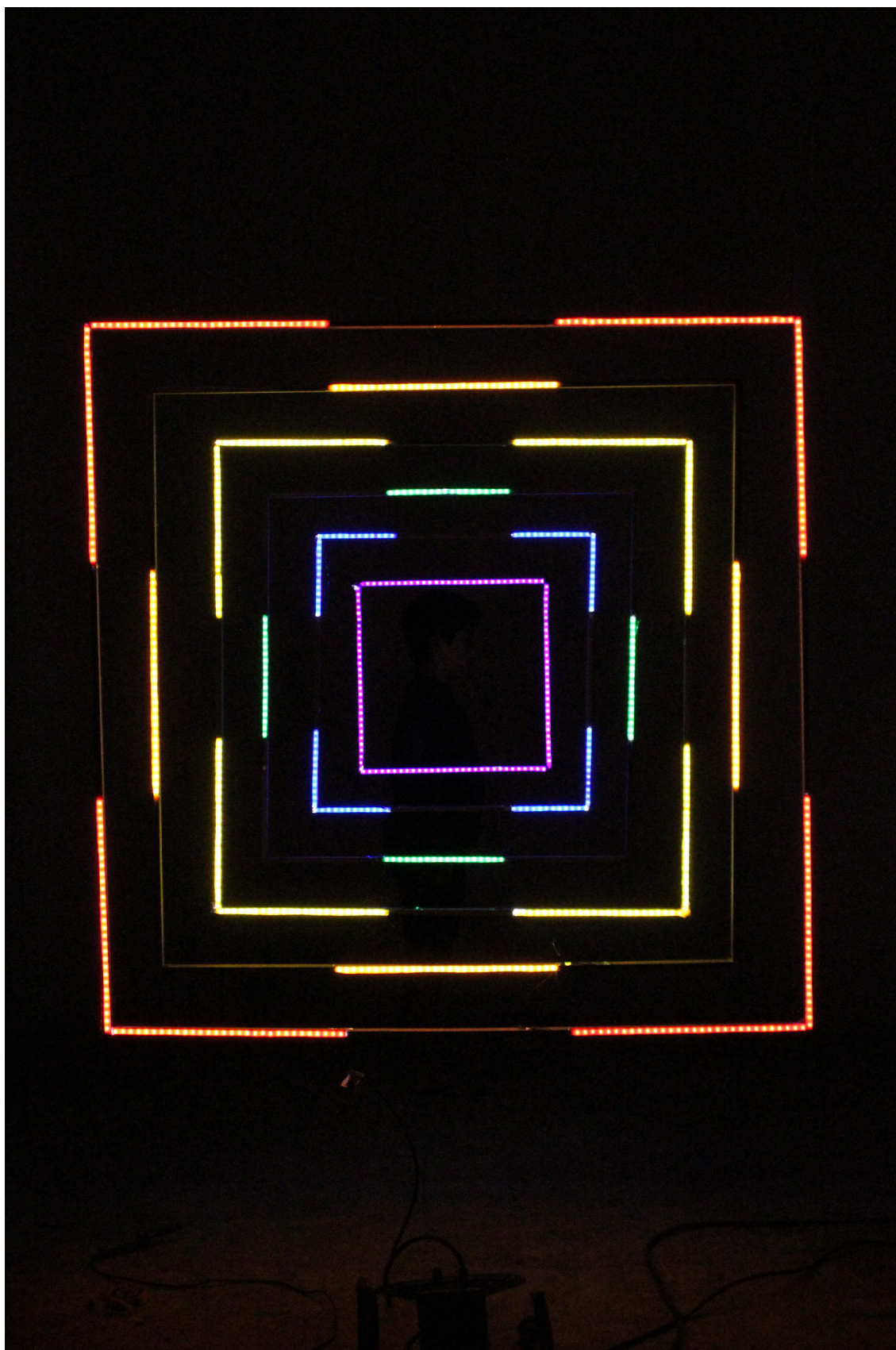


Figura 62.2: *Império dos Ruídos - esconderijo*, 2016
Luzes LED; Fitas – Roxo, Azul, Verde, Amarelo, Laranja, Vermelho;
Estênio; Fio elétrico
Roxo 50 x 50 cm; Azul 70 x 70 cm; Verde 90x 90 cm; Amarelo 110 x 110 cm;
Laranja 130 x 130 cm; Vermelho 150 x 150 cm

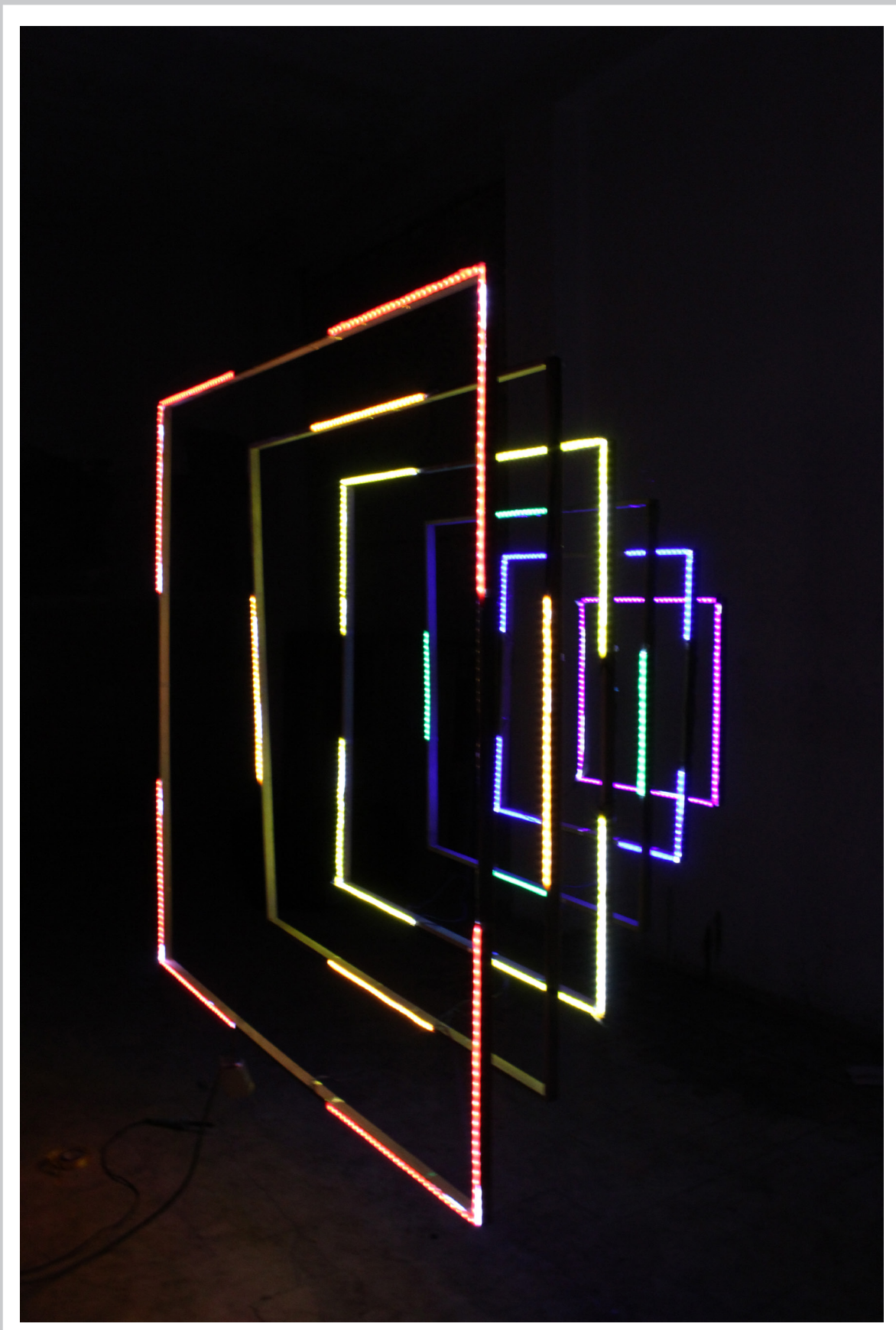


Figura 62: *Império dos Ruídos - Mentalidade, 2016*
Luzes LED; Fitas – Roxo, Azul, Verde, Amarelo, Laranja, Vermelho;
Estênio; Fio elétrico
Roxo 50 x 50 cm; Azul 70 x 70 cm; Verde 90x 90 cm; Amarelo 110 x 110 cm;
Laranja 130 x 130 cm; Vermelho 150 x 150 cm

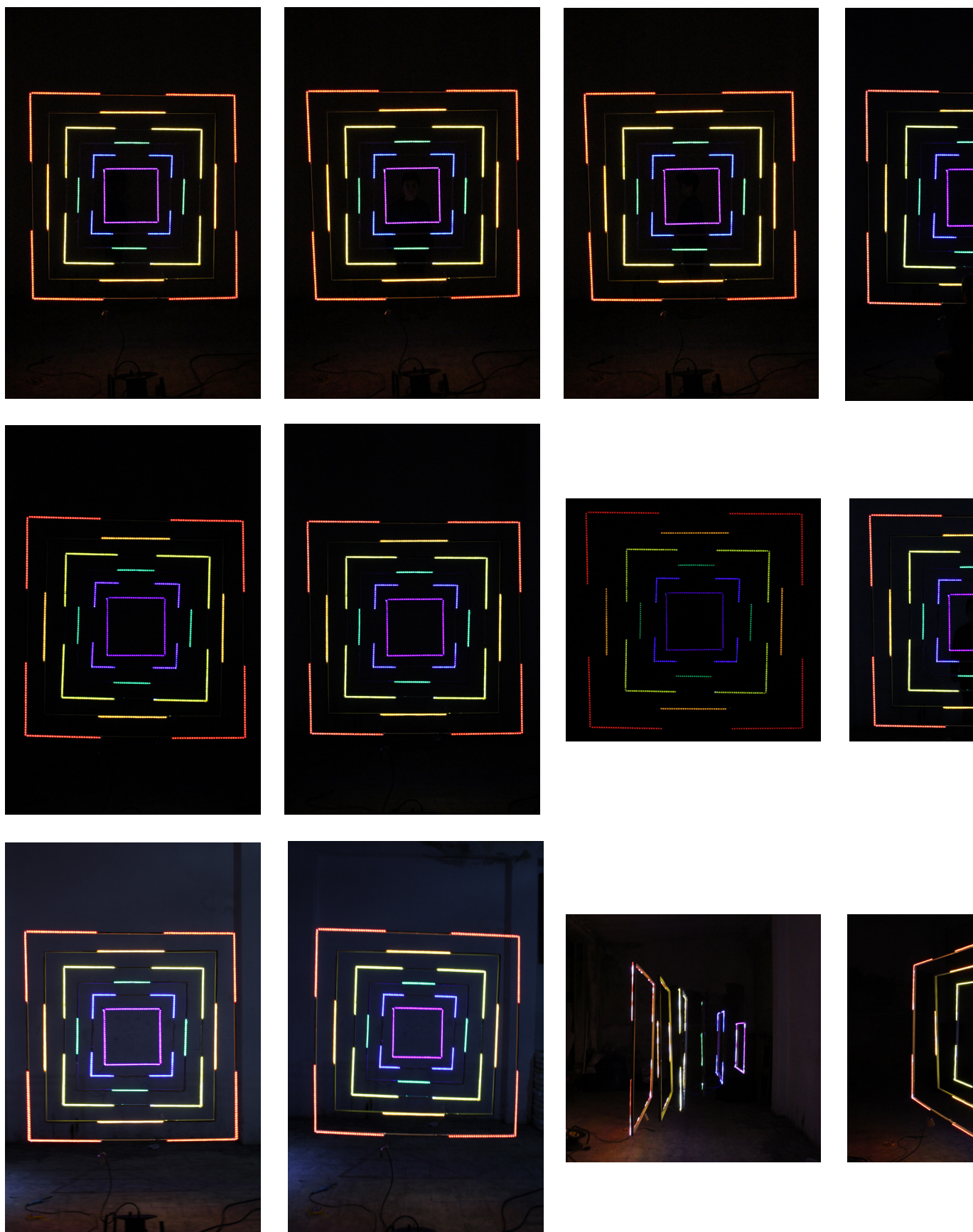
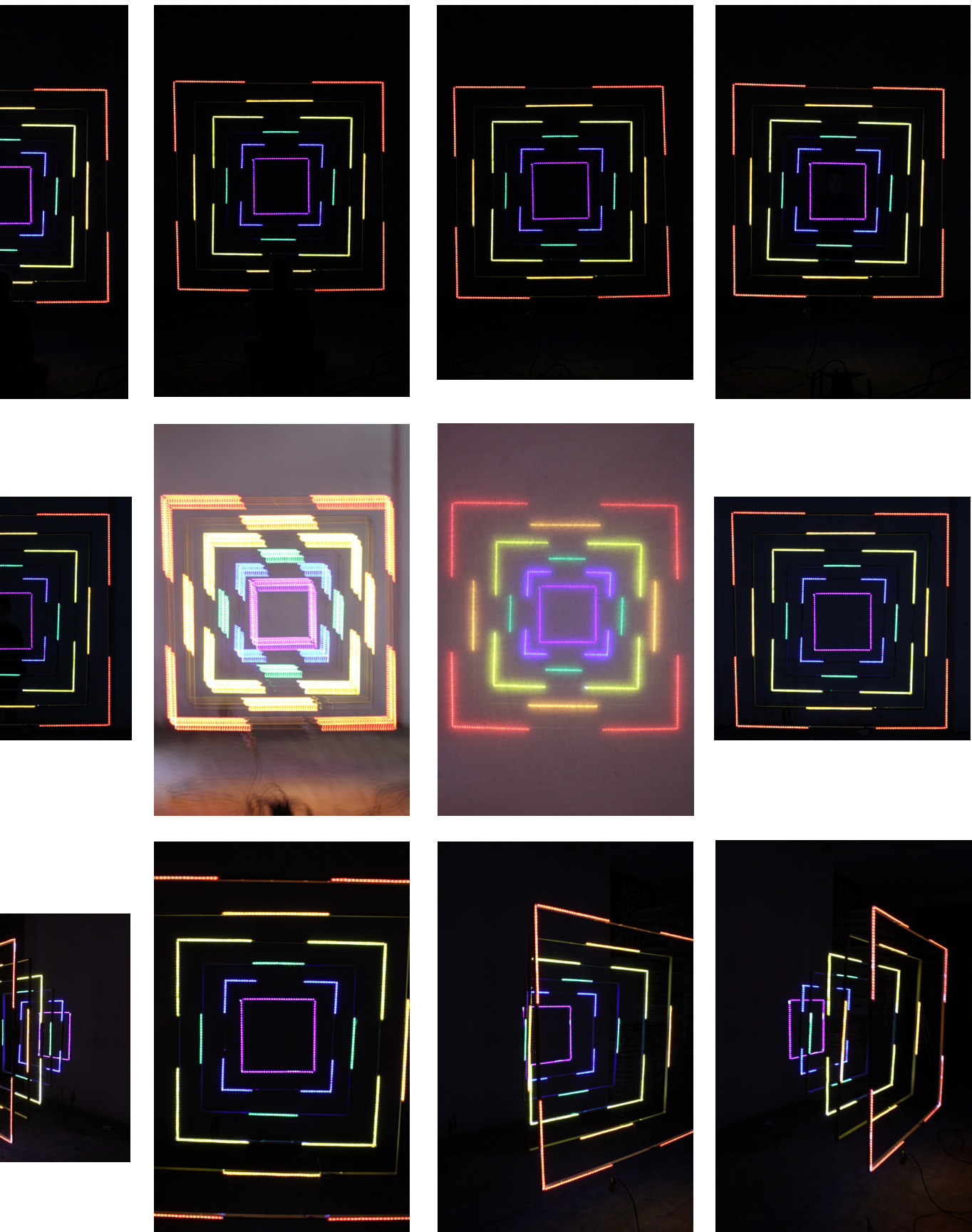


Figura 62.3: *Império dos Ruídos - Sequência de 21 imagens, 2016*
 Luzes LED; Fitas – Roxo, Azul, Verde, Amarelo, Laranja, Vermelho;
 Estênio; Fio elétrico
 Roxo 50 x 50 cm; Azul 70 x 70 cm; Verde 90x 90 cm; Amarelo 110 x 110 cm;
 Laranja 130 x 130 cm; Vermelho 150 x 150 cm



3.7.2.

MEMÓRIA DESCRITIVA - IMPÉRIO DOS RUÍDOS

Técnica: trabalho manual

Suporte: 6 quadrados em madeira – suspenso

Forma: quadrado mãe

Materiais: luzes LED; fitas – roxo, azul, verde, amarelo, laranja, vermelho; esténio; io elétrico

Peça final: instalação - fotografia

Dimensões: roxo 50 x 50 cm; azul 70 x 70 cm; verde 90x 90 cm; amarelo 110 x 110 cm; laranja 130 x 130 cm; vermelho 150 x 150 cm. Cada quadrado tem uma profundidade de 20 cm em relação ao outro.

Produção: 45 horas

Modelo: Duarte Antunes

IMPÉRIO DOS RUÍDOS

Podemos admirar esta obra pelo seu efeito estético, pela beleza das cores e das luzes em contato com o escuro, ou podemos admirar esta obra através do lado expressivo e social. As cores representadas pelas luzes remontam à homossexualidade onde o roxo representa o espírito, desejo e força de vontade; o azul a arte e o amor pelo artista; o verde a Natureza e o amor pela mesma; o amarelo o sol, luz e claridade na vida, o laranja a cura e o poder; e o vermelho o fogo e a vivacidade.

É uma temática que está cada vez mais a ser debatida e falada no entanto continua a ser censurada e criticada pelo povo. Os políticos podem fazer e dispor das leis, mas a sociedade critica e aponta o dedo. A forma parte do quadrado mãe, da estrutura da origem para tudo mas que à medida que vai avançando está a desconstruir-se e deixa de ser tão sólido e passa a ser seguido por regras que levam a perfeita harmonia.

O Ser aparece solidário, confuso, no único momento onde pode ser sincero, no escuro, onde todos os seus pensamentos e fantasias se tornam realidade.

3.8.

SÉTIMO DIA - COLUNA DO FÔLEGO

Do aglomerado salienta-se o fôlego da vida, o sentir, o ser, que tem a camuflagem mais densa, rica, impenetrável, no entanto espalha podridão, pobreza, irresponsabilidade.

As crianças riem da firmeza e do assombro dos adultos, mas, numa surpresa esquisita, também elas são seres firmes e assombrados.

São olhos, filhas das experiências da educação, crias principiantes que assombram pela sua austeridade e sentimentos passados que não ambicionam um sentir presente ou futuro. Nelas, era suposto reporem-se os planos, onde tudo recomeça. Mas o ser adulto não tem capacidade para guiar.

São sete os cubos retratados, sem medo nenhum, sem terror nenhum, mas com uma dúvida sobre o objetivo das coisas: essa dúvida está presente no ser, na alegria não registada fora de si, do seu absoluto indiferente, na absoluta vaidade inglória e insatisfatória.



Figura 63: *Coluna do Fôlego*, 2016
Espelho; Silicone
3 cubos - 30 x 30 x 30 cm; 4 cubos - 20 x 20 x 20 cm



Figura 53.1: *Coluna do Fôlego* - Belo, 2016
Espelho; Silicone
3 cubos - 30 x 30 x 30 cm; 4 cubos - 20 x 20 x 20 cm



Figura 63.2: *Coluna do Fôlego* - Avareza, 2016
Espelho; Silicone
3 cubos - 30 x 30 x 30 cm; 4 cubos - 20 x 20 x 20 cm

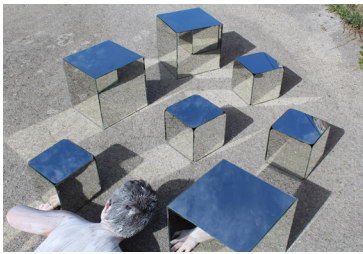
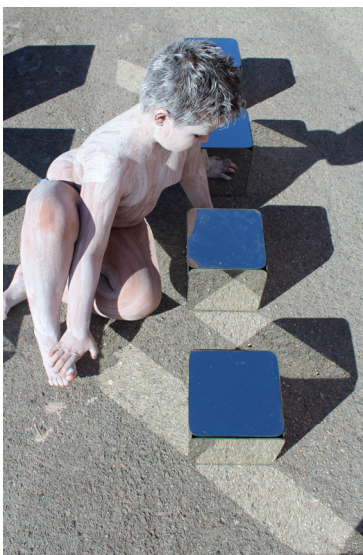


Figura 63.3: Coluna do Fôlego- Sequência de 21 imagens, 2016
Espelho; Silicône
3 cubos - 30 x 30 x 30 cm; 4 cubos - 20 x 20 x 20 cm



3.8.2.

MEMÓRIA DESCRITIVA - COLUNA DO FÔLEGO

Técnica: trabalho manual

Suporte: 7 quadrados em espelho

Forma: quadrado mãe

Materiais: espelho; silicone

Peça final: instalação - fotografia

Dimensões: 3 cubos - 30 x 30 x 30 cm; 4 cubos - 20 x 20 x 20 cm

Produção: 26 horas

Modelo: Duarte Antunes

COLUNA DO FÔLEGO

“É uma ideia desde já adquirida que o homem não tem uma natureza, mas tem – ou melhor, é – uma história” (Malson, cit. por Formigari, 1981, p.9) o autor acrescenta ainda que:

“O comportamento do homem não é determinado tanto pelo sistema de necessidades e de funções biológicas hereditárias, quanto por factores adquiridos, ambientais ou culturais, isto é, por factores transmitidos por meio da imitação, da aprendizagem. (...) Nascer homem é tão pobre de determinações particulares, de especiais atitudes e disposições, quanto é rico, pelo contrário, em indefinidas possibilidades”

(Formigari, 1981, p.9)

Palavras extravagantes, mas reais que explicam a última obra. Todos nós nascemos pobres ao nível de comportamentos particulares. O Ser procura o seu reflexo, a sua beleza, a sua vaidade. Torna-se frustrante e mesquinho o seu comportamento, porque por maior que seja o seu desejo ele não consegue observar-se e contemplar-se em pleno.

Tal como a sociedade, no seu último dia poderia procurar fazer algo de produtivo, mas quando saímos à rua parece um desfile de carnaval, todos os domingos. Onde se usa a vaidade toda que não se pode usar no local de trabalho, por ter normas, então ao domingo liberta-se toda a mesquinhez que está armazenada do resto da semana.

4. CONCLUSÕES

4.1.

CONCLUSÕES

Vivemos numa época onde temos mais educação, e consequentemente desenvolvemos um apetite por bens que são culturalmente mais complexos. “A arte é provocadora de pensamentos de uma forma que requer um esforço activo e divertido” (Thornton, 2008, p.15). A arte cada vez mais tenta desafiar as formas convencionais da sociedade.

Apesar de sermos seres que têm mais acesso à educação, a nossa cultura pela leitura está a perder-se, incluindo a da autora. Estamos cada vez mais ligados à televisão, ao Youtube, ao Instagram, ao Pinterest, e poderia continuar porque é infundável e mundo digital que hoje nos rodeia. Por ironia, a nossa deslealdade pela leitura é temática nas redes sociais mais influentes, onde cada vez mais há posts a alertar para a problemática da era digital. No entanto o nosso interesse e atração pela imagem não é negativo de todo, pois aumenta a nossa literacia visual, ou seja o nosso olho ganha uma vida intelectual mais animada. A temática da imagem surgiu neste projeto com o intuito de melhor compreender esta atração, esta vontade de nos rodearmos por imagens, porque apesar de sermos bombardeados com infinitas imagens diariamente é uma temática complexa que tem a capacidade de nos fazer transportar para lugares, gentes, períodos, que são a verdadeira testemunha da evolução dos tempos.

Outra “consequência” desta paixão pelo digital é esta noção de mundo global, onde a língua, a cultura e a arte atravessam fronteiras. As imagens e a arte conseguem criar ligações, sensações, compreensões que muitas vezes a língua através das palavras não consegue.

O trabalho encontrou alguma coisa que foi e é verdadeiro para mim, enquanto pessoa, enquanto Ser desta comunidade portuguesa. Longe de pretender ter um falso moralismo, mas perto

da vontade de desejar melhor para esta nação. Foi interessante perceber que ao ler cada livro, cada documento, cada notícia, a essência da problemática era sempre a mesma. Acho que não nos esquecemos de Portugal, mas acho também que é ingénuo pensar que podemos calar todas as grandes coisas que são exaltadas pela comunidade. É preciso muito mais do que sentimentos para mudar alguma coisa, é preciso mais história, conhecimento verdadeiro e menos ignorância, porque afinal fomos todos criados pelo mesmo Deus, pelo mesmo julgamento, basta compreendê-lo (numa perspectiva não científica).

John Baldessari (cit. por Thornton, 2008, p.69-70), o guru da cena artística do Sul da Califórnia defende que a arte surge do fracasso. As coisas têm de ser testadas, não podemos ficar sentados, aterrorizados por poder estar errados, e pensar que não vamos fazer mais nada, só aquela obra-prima. Este trabalho foi um teste, a mim como autora e às minhas capacidades plásticas.

4.2.

PERSPETIVAS FUTURAS

A arte é vista por muitos como um entretenimento, no entanto na minha opinião a arte tem a obrigação de questionar as ideias sociais, culturais, ambientais e até políticas do nosso tempo. Apesar muitos criticarem a arte do prazer e dos sentimentos, a melhor arte é aquela que consegue interligar todos estes ideais. Seria um sonho demasiado alto desejar trabalhar no mundo dos artistas plásticos, até porque nunca tive uma formação para aí direccionada. No entanto, quem sabe pode ser uma perspetiva para o futuro.

Este gosto pelas artes plásticas surge, verdadeiramente com este projeto, que se tornou num trabalho especialmente satisfatório e construtivo. Se começou através de um olhar exterior, que encontrou vontades onde eu desconhecia, ao finalizá-lo consegui observar o mesmo. Este trabalho, apesar de se inspirar muito na arte, não pretendeu ser comparado como tal. Nunca foi esse o intuito, e está muito longe disso. Mas ao realizar este projeto não pude evitar sentir-me um pouco artista, e isto le-

va-me a uma frase de Leslie Dick: o trabalho que se faz enquanto artista é de facto divertimento, mas é divertimento no sentido mais sério. (cit. por Thornton, 2008, p.69)

Inicialmente ponderou-se, num contexto futuro, levar este projeto até ao espaço público urbano com intenção de fazer sentir e criar esta vontade de sentir sensações. No entanto, com o decorrer do projeto esse objetivo foi-se dissipando, porque fazer sentir não foi a maior prioridade, esteve presente claro, mas o objetivo esse alterou-se. Apesar de concordar com todas as afirmações que transcrevi de Perniola, talvez tenha chegado a altura de mudar.

Uma exposição talvez, como Caeiro (2014) defende “(...) uma exposição é acima de tudo sinalização de um modo de ver complexo, que convoca o público para a complexidade da sua própria razão de ser.” Ao idealizar esta seria algo como do ponto de vista do conceito de Jaula, neste contexto existiria uma visão contrária, onde as obras estariam livres e o espetador seria aprisionado dentro de um compartimento que lhe permitiria ver e contemplar as obras que estariam em constante mudança, pois estas sim teriam a liberdade de se movimentar. É uma forma de questionar o ser humano sobre a sua posição atual, sobre o seu poder, sobre a sua submissão. A meu ver, o ser humano submete-se perante outro sem perceber que está em pé de igualdade, estamos todos no topo da cadeia alimentar.

Perspetivas existem.

5.
BIBLIOGRAFIA

5.1.

BIBLIOGRAFIA

Amores, A. (2015). *The Personality Box – Interpretações visuais inspiradas em personalidades e cultura*. Projeto de Mestrado em Design e Cultura Visual. IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, Lisboa.

Arnheim, R. (1998). *Arte e Percepção Visual – Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo. Nova Versão.

Belanciano, V. (2015). *A Harmonia e o Caos*. Acedido a 18 de Agosto de 2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=rVfIg1dZ0qY>

Camões, L. (1572). *Os Lusíadas, Canto IX*. Acedido a 05 de Setembro de 2016, em http://www.citi.pt/ciberforma/ana_paulos/ficheiros/lusiadas.pdf

Caeiro, M. ; Freire, P. (2001). *Lisboa capital do nada – Marvila 2001*. Lisboa. Extra]muros[.

Caeiro, M. (2014). *Arte na Cidade – História Contemporânea*. Lisboa. Temas e Debates – Círculo de Leitores.

Chladni E. (2008). *Chladni Patterns - Adjust your volume!*. Acedido a 18 de Agosto de 2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=wMIvAsZvBiw>

Costa, A.; Tavares, A.; Dias, G.; Neves, J.; Lima, J.; Ramos, J.; Carreira, J.; Rodrigues, M. (1995). *Bíblia Sagrada*. Lisboa. G. C. – Gráfica de Coimbra.

Dantas, J. (1912). *Nada*. 3ª Edição, Lisboa. BRASIL Companhia Editora.

Élye, L. (2008). *Geometria Sagrada em Portugal*. Acedido a 06 de Setembro de 2016, em <http://www.geometriasagrada.pt/saber-mais.html>

Élye, L. (2015). *O sentido revelado dos símbolos geométricos de Portugal*. Acedido a 22 de Agosto de 2016, em www.geometriasagrada.pt/viacut-

edeos.html

Élye, L. (2015). *O que é a Geometria Sagrada*. Acedido a 22 de Agosto de 2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=6PzhauHkV04>

Élye, L. (2015). *A forma e Aplicação da Geometria Sagrada*. Acedido a 22 de Agosto de 2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=dRK5Z8WBjZE>

Élye, L. (2015). *A Harmonia e o Caos | Divina Proporção*. Acedido a 22 de Agosto de 2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=rVfIg1dZ0qY>

Élye, L. (2015). *O Ego e a Geometria Sagrada*. Acedido a 22 de Agosto de 2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=MyC20kYjh3M>

Élye, L. (2015). *Ching | Os Arquéticos | O Mestre*. Acedido a 22 de Agosto de 2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=sI6cKkrSfiU>

Élye, L. (2015). *Tecnologia digital e a Geometria Sagrada | Estados alterados de consciência*. Acedido a 22 de Agosto de 2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=naD8R58hpCc>

Fonseca, S. (2010). Reduzir as Pegadas Ecológicas. Em J. Caraça, G. Cardoso, *Ideias Perigosas para Portugal - Propostas que se arriscam a salvar o país*. Lisboa. Tinta da china.

Formigari, L. (1981). *O Mundo depois de Copérnico*. Lisboa. Edições 70.

Gandra, M. (2015). *A História de Portugal como eco do destino lusíada*. Acedido a 22 de Agosto de 2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=OJPNw-zUKVWU&t=3461s>

Joly, M. (1994). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa. Edições 70.

Joly, M. (2000). *A Imagem e os Signos*. Lisboa. Edições 70.

Lipovetsky, G.; Raux, J.; Mongin, O.; Guillaume, M.; Comte-Sponville, A., Robin, J.; Ferry, J.; Prigogine, I. (1996). *A Sociedade em Busca de Valores – Para Fugir à Alternativa entre o Cepticismo e o Dogmatismo*. Lisboa. Instituto Piaget.

Mano, V. (2011). *Das coisas nascem coisas*. Acedido a 08 de Setembro de 2016, em <http://www.processocriativo.com/das-coisas-nascem-coisas/>

- Marques, J. (1992). *Os Sete Dias*. Porto. Universidade Católica Portuguesa.
- Mitchel, W.J.T. (2002). Journal of visual culture – Showing seeign: a critique of visual culture, Acedido a 15 de Setembro de 2016, em: <https://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/mitchell.pdf>
- Munari, B. (1981). *Das coisas nascem coisas*. Lisboa. Edições 70.
- Perniola, M. (1993). *Do sentir*. Lisboa. Presença.
- Pitágoras (2003-2016). *Pitágoras*. Acedido a 06 de Setembro de 2016, em <http://www.citador.pt/frases/citacoes/a/pitagoras>
- Sampaio, A. (1926). *Porque me orgulho de ser Português*. 2ªEdição, Lisboa. Empresa Literária Fluminense.
- Silva, I. (2014). *Emoções Visuais – Investigação semântica a partir da de-scontextualização da realida-de*. Projeto de Mestrado em Design e Cultura Visual. IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, Lisboa. 279 pp.
- Thornton, S. (2008). *Sete dias no mundo da arte*. Lisboa. BABEL.
- Vilas-Boas, A. (2010). *O que é a Cultura Visual?*. Porto. Multitema.

Ontem viveu em meu peito
Outra alma que hoje não vive;
Dos pensamentos que tive
Não ando já satisfeito:
A um corpo Lindo era afeito,
A que hoje mal me afizera:
Outro sou; não sou quem era.

Voltas. Júlio Dantas

